

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RASSEMBLEMENT :
RHÉTORIQUE DE L'ONIRISME APPLIQUÉE À UNE CRÉATION
CINÉMATOGRAPHIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

VOLUME I : DOCUMENT D'ACCOMPAGNEMENT DU MÉMOIRE-CRÉATION

DAVID LEBRUN

MAI 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

NOTE POUR LE LECTEUR

Ce mémoire constituant en un mémoire-création, nous avons cru bon de présenter le tout en deux volumes, soit un pour le document d'accompagnement et un autre pour la portion création. Vous trouverez donc le document d'accompagnement au volume I et la création au volume II.

Merci de votre compréhension.

David Lebrun

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur Louis-Claude Paquin, les membres du jury Stéphane Leclerc et Luce Des Aulniers, ainsi que parents et amis qui m'ont soutenu durant la rédaction de ce mémoire.

Merci. Franchement merci.

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME I

| | |
|--|----|
| RÉSUMÉ..... | V |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| CHAPITRE I | |
| LES INTENTIONS..... | 5 |
| 1.1 Pourquoi un scénario de long-métrage onirique?..... | 5 |
| 1.2 Les thématiques..... | 7 |
| CHAPITRE II | |
| LA RHÉTORIQUE DE L'ONIRISME..... | 13 |
| 2.1 Les théories freudiennes sur le rêve..... | 13 |
| 2.2 L'analyse du corpus..... | 19 |
| 2.3 La condensation et le déplacement dans <i>Le Rassemblement</i> | 32 |
| CHAPITRE III | |
| LA DÉMARCHE D'ÉCRITURE..... | 49 |
| 3.1 La préparation à l'écriture..... | 49 |
| 3.2 L'écriture du scénario | 56 |
| CONCLUSION..... | 66 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 73 |

RÉSUMÉ

Dans le cadre de la maîtrise en communication de l'UQAM, j'ai décidé de me pencher sur la transposition du rêve au cinéma, et ce, par l'intermédiaire d'un mémoire-crédation consistant en la rédaction d'un scénario de long-métrage à forte teneur onirique. M'intéressant davantage à la dimension syntaxique que sémantique du rêve, l'approche privilégiée fut celle de la rhétorique où j'ai cherché tout d'abord à identifier les principales figures du rêve et à en approfondir le fonctionnement pour les appliquer par la suite à une création.

Composé de trois chapitres, ce document d'accompagnement au scénario de long-métrage *Le Rassemblement* (dont vous trouverez une copie au volume II de ce mémoire) consiste en un retour sur les différents enjeux à la fois théoriques et créatifs qui sont intervenus lors du processus d'écriture. Le premier chapitre servira à mettre en contexte l'histoire proposée alors que seront exposées les diverses intentions à la fois formelles et thématiques sous-jacentes à l'écriture de ce scénario. Ainsi, il sera possible de constater que cette histoire est née tout d'abord d'une volonté d'expérimentation de l'onirisme au niveau formel à laquelle est venu se greffer par la suite un désir d'exploitation de certaines thématiques. Ensuite, le deuxième chapitre se concentrera plus particulièrement sur la rhétorique de l'onirisme. Ainsi, après avoir analysé à partir des théories freudiennes sur le rêve la composition des principales figures de ce dernier, en l'occurrence, la condensation et le déplacement, nous examinerons leur transposition au cinéma. En ce sens, avant de passer à notre propre travail de transposition, nous analyserons tout d'abord comment la condensation et le déplacement ont pu se retrouver à l'intérieur d'œuvres cinématographiques oniriques déjà existantes à partir de l'analyse d'un corpus de trois films, soit *Lost Highway*, *Being John Malkovich* et *Mulholland Drive*. Suite à cela, viendra donc l'analyse de notre propre travail de transposition où nous constaterons que l'utilisation de la rhétorique du rêve dans le scénario *Le Rassemblement* ne s'est pas fait dans la seule optique de l'installation de procédés stylistiques, mais qu'elle est venue influencer directement des aspects importants du récit, tels que l'installation des thématiques et la composition de la structure narrative. Puis, pour terminer, le troisième et dernier chapitre consistera en un retour sur notre démarche d'écriture où nous regarderons l'évolution de l'histoire à travers les principales étapes de ce cheminement qui a mené à ce scénario de long-métrage intitulé *Le Rassemblement*.

Mots-clés : rhétorique, onirisme, cinéma, scénarisation

INTRODUCTION

Depuis toujours, en raison de son dispositif de diffusion, le médium cinématographique a régulièrement fait l'objet de rapprochements avec le rêve. En effet, l'état dans lequel se retrouve le spectateur de cinéma alors qu'il regarde défiler devant lui une image mouvante dans le confort et la noirceur de la salle de projection, n'est pas sans rappeler celui du rêveur¹. En ce sens, ces conditions intrinsèques au médium ont même poussé Christian Metz à affirmer, dans son ouvrage *Le signifiant imaginaire*, que « [...] le flux filmique ressemble davantage au flux onirique que ne lui ressemblent d'autres produits de la veille [...] »² » Cela étant dit, si les similitudes entre rêve et cinéma au niveau pragmatique sont aussi importantes, qu'en est-il maintenant de leurs contenus? Pourquoi, comparativement au film, les rêves apparaissent-ils toujours aussi dénués de sens?

Du côté psychologique, cette impression est due au fait que les deux instances qui sont mises à partie lors du moment où le rêve a lieu (l'inconscient) et celui où nous tentons de nous le remémorer à notre réveil (le conscient) ne sont pas les mêmes. En effet, lorsque le rêveur est en train de rêver, il n'a pas l'impression que les événements sont teintés d'absurdité, au contraire, il y croit et s'implique pleinement. Ce n'est que lorsque que ce dernier se réveille que le contenu manifeste du rêve devient inintelligible. Il y a donc ici un écart perceptif entre les deux moments en raison des instances respectives dans lesquelles le rêve est vécu, puis rappelé. Au cinéma, un spectateur ne pourra jamais retrouver la même sensation d'ambiguïté ou d'incohérence lors du visionnement d'un film puisque ce dernier sera toujours perçu par la même instance, soit le conscient. Et c'est exactement la même chose au niveau de la production d'un rêve et celle d'un film : l'écart subsiste toujours. L'un est plus

¹ André Gardies, *Le récit filmique*, Hachette, Paris, 1993, p.13.

² Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, 10-18, Paris, 1977, p. 153.

libre parce que produit d'une manière complètement inconsciente, tandis que l'autre est forcément plus calculé, plus construit, parce qu'accompli tout à fait consciemment³.

Au niveau formel, cette sensation d'incohérence résulte du fait que les événements du rêve, et ce, contrairement à ceux que l'on retrouve dans un film, ne nous sont pas racontés. En effet, toujours selon Metz, « L'histoire du rêve est une histoire « pure », une histoire sans récit [...] »⁴ En ce sens, un événement, tant qu'il n'est pas inscrit dans l'ordre de la communication (raconté), n'est pas un récit⁵. C'est donc principalement en raison de cette absence du « récit » à l'intérieur des rêves, du fait qu'il n'y ait aucune instance narrative pour nous raconter les événements de l'histoire et, de ce fait, leur donner une certaine structure en créant des liaisons logiques, chronologiques et/ou autres, qu'ils apparaissent aussi chaotiques.

Or, malgré cela, il reste que depuis fort longtemps, le rêve s'est constamment vu porté sur nos écrans de cinéma. Des surréalistes à Orson Welles en passant par les Fellini, Resnais, Robbe-Grillet et Bergman, jusqu'aux David Lynch, Charlie Kaufman et Michel Gondry – pour ne nommer que ceux-là -, le rêve a permis à de nombreux cinéastes d'expérimenter de nouvelles approches de constructions narratives, celles-ci étant bien souvent plus éclatées que le cinéma dit « traditionnel ». Or, pour en arriver à transposer le rêve au cinéma et donc d'y inscrire en quelque sorte la dimension « récit », des stratégies de mise en forme scénaristique doivent nécessairement être développées.

Dans le cadre de la maîtrise en communication de l'UQAM, nous avons donc décidé de nous pencher sur cette problématique que constitue la transposition du rêve au

³ *Ibid.* p. 149 à 160.

⁴ *Ibid.* p. 154.

⁵ André Gardies, *op.cit.*, p. 30.

cinéma en procédant, par l'intermédiaire d'un mémoire-crédation, à l'écriture d'un scénario de long-métrage onirique. Pour ce faire, il nous apparaissait indispensable, avant toute chose, d'approfondir notre compréhension du rêve afin de mieux pouvoir le transposer par la suite dans un scénario. Puisque les thématiques présentes dans les rêves sont relatives à chaque individu, nous nous sommes davantage intéressés à la dimension syntaxique du rêve plutôt qu'à sa dimension sémantique.

Dans le cas présent, l'approche privilégiée pour en arriver à analyser de manière syntaxique le rêve a été celle de la rhétorique alors que nous avons cherché à analyser les principales figures qu'il recèle au niveau psychologique. La lecture de l'ouvrage du célèbre psychanalyste Sigmund Freud intitulé *Sur le rêve*, nous aura donc permis tout d'abord de comprendre le fonctionnement du rêve, puis, de nous familiariser avec ses différents procédés et mécanismes, donc, avec les figures du rêve⁶. Ensuite, compte tenu de la nature de notre projet, nous nous devions de regarder comment ces figures avaient pu être transposées au cinéma en analysant le travail de mise en scène du rêve à l'intérieur de films à caractère onirique. Une fois ces deux tâches accomplies, nous étions donc en mesure de commencer notre propre travail de scénarisation en appliquant nous-mêmes les figures du rêve à l'histoire que nous désirions raconter.

Le document d'accompagnement du scénario *Le Rassemblement* comporte trois chapitres. Le premier chapitre sert de mise en contexte générale où sont exposées nos diverses intentions, et ce, tant au niveau formel que thématique, sous-jacentes à notre écriture. Ensuite, au deuxième chapitre, nous nous concentrons sur la rhétorique du rêve, où, après avoir observé ses principales figures à partir des théories freudiennes sur le rêve ainsi que leur transposition au cinéma par l'intermédiaire de l'analyse d'un corpus de trois films oniriques, nous nous penchons sur notre propre travail

⁶ Puisque les figures de rhétorique sont des procédés, nous considérons que les procédés du rêve sont des figures.

d'application de ces figures à l'intérieur de notre scénario. Puis, pour terminer, le troisième chapitre consiste en un retour sur notre démarche d'écriture ainsi que sur les principales étapes de ce long cheminement qui a mené à l'histoire que nous racontons dans le scénario *Le Rassemblement*.

CHAPITRE I

LES INTENTIONS

Avant d'entamer la portion plus analytique de ce document d'accompagnement, nous trouvons pertinent de revenir brièvement sur les intentions et les thématiques à la base de cette histoire. Dans ce chapitre, nous nous pencherons donc, dans un premier temps, sur les raisons qui nous ont poussés à vouloir écrire un scénario à caractère onirique; puis, dans un deuxième temps, sur les thématiques que nous désirions exploiter à l'intérieur de cette histoire.

1.1 Pourquoi un scénario de long-métrage onirique?

1.1.2 Pourquoi un scénario de long-métrage?

L'écriture scénaristique a toujours été, dans la réalisation de mes projets de cinéma, une étape que j'affectionne particulièrement. Seul avec mes pensées, et ce, contrairement à l'étape de la production d'un film, je prends le temps de réfléchir à la forme, aux thématiques et aux personnages de l'histoire que je veux raconter. Or, durant l'ensemble de notre cheminement dans cette maîtrise, il nous est arrivé très fréquemment de nous faire poser la question suivante : pourquoi demeurer à l'étape du scénario et ne pas se rendre à celle du film complété? Fort malheureusement, la raison à cette question résulte de la nature du scénario lui-même qui, bien souvent, est perçu comme n'étant qu'un simple film en devenir, comme un « [...] outil de passage, un morceau de littérature qu'il faut ensuite transformer en un moment de

cinéma. »¹ Pourtant, ce texte constitue les fondements même du film en question : « Un scénario est déjà le film. »² Cela étant dit, pour donner un bon film, l'écriture d'un scénario est une étape qui demande beaucoup de temps et d'efforts et, comparativement au court-métrage par exemple, le tout devient encore plus exigeant lorsqu'il s'agit d'un long-métrage. En ce sens, sans vouloir aucunement dénigrer le format du court-métrage que j'apprécie tout particulièrement, cela faisait depuis mon certificat en scénarisation, soit il y a quatre ans, que je désirais prendre le temps d'écrire une histoire plus longue, et forcément plus complexe, que constitue un scénario de long-métrage. J'ai donc décidé de saisir la chance que m'offrait cette maîtrise pour me consacrer à une histoire qui allait faire un film d'au moins 90 minutes, soit un texte de 90 pages (les conventions voulant qu'une page soit environ une minute de film). Ce qui, deux ans et demi plus tard, a fini par donner le scénario *Le Rassemblement*.

1.1.2 Pourquoi l'onirisme?

Après réflexions, j'ai constaté qu'il y avait deux événements déclencheurs à la base de cette volonté de me pencher sur la problématique de l'onirisme. Pour le premier, j'ai dû retourner assez loin dans mon existence où je me suis souvenu qu'enfant, je déplorais le fait qu'il n'existait pas de machine capable d'enregistrer mes rêves sur des cassettes vidéo durant mon sommeil. J'étais alors si fasciné par le caractère très imaginatif des situations dans mes rêves que j'étais persuadé qu'ils auraient fait d'excellents films à regarder le matin dès mon lever.

En ce qui concerne le deuxième événement déclencheur à ce scénario onirique, celui-ci date de mes premières années d'études universitaires en cinéma où, lors d'un cours de langage cinématographique, on nous avait présenté le film *L'année dernière à*

¹ Jean-Claude Carrière et Pascal Bonitzer, *Exercice du scénario*, F.E.M.I.S., 1990, p. 12.

² *Ibid.*, p.12.

Marienbad (Alain Resnais, 1961). Moment marquant de mon existence, ce jour-là, le professeur avait décidé de nous entretenir sur l'onirisme au cinéma et c'est avec ce film qu'il avait décidé de le faire. En plus d'être la première fois où j'entendais prononcer le mot « onirisme », je me souviens d'avoir été totalement subjugué par le caractère déroutant de ce film qui s'était avéré la production la plus éclatée qu'il m'ait été possible de voir jusqu'à maintenant. Peut-être était-ce parce que je pouvais enfin visionner un « rêve » tel que je le désirais étant plus jeune? Il reste néanmoins qu'après avoir vu ce film j'ai développé une grande fascination pour ce genre de cinéma. Le rêve a depuis ce jour occupé une place importante dans l'ensemble des quelques scénarios et films que j'ai eu la chance d'écrire et/ou réaliser jusqu'à maintenant. Le choix d'une autre problématique ne s'est même pas présentée lorsqu'est venu le temps de choisir un sujet pour cette maîtrise : je me devais d'approfondir mes réflexions et ma démarche créative à ce sujet.

1.2 Les thématiques

1.2.1 Les autochtones

Depuis toujours, je voue une admiration particulière envers les peuples autochtones pour qui la nature a toujours occupé une place très importante au niveau des valeurs spirituelles, en étant même le moteur principal. Il y a donc longtemps que je désirais écrire une histoire qui allait mettre au premier plan les valeurs de ce peuple qui, à voir les nombreux problèmes environnementaux qui existent à travers le globe, devraient servir de sources d'inspiration afin que nous puissions en arriver un jour à améliorer le sort de la planète. De plus, avant d'écrire cette histoire, je trouvais que l'image des autochtones qui était projetée à travers les différents médias n'était trop souvent que négative et favorisait l'émergence de préjugés. Je trouvais que ce peuple a beaucoup plus à nous apporter que de simples histoires de contrebande de cigarettes, de

problèmes d'alcoolisme ou de drogues, etc. À force de ne traiter continuellement que de ces aspects, je trouvais que nous mettions de côté d'autres éléments qui sont, comme les valeurs relatives au respect de l'environnement, à mon sens, beaucoup plus porteurs. De plus, comme la problématique de mon projet de mémoire concerne le rêve, la culture autochtone devenait tout à fait à propos. En effet, les rêves ont toujours joué un rôle important dans les valeurs spirituelles de ce peuple où, dans une optique prémonitoire, ils peuvent servir, entre autres, de voie aux messages de leurs ancêtres défunts.

1.2.2 Le « Rassemblement » des générations

En complémentarité avec la thématique autochtone, une de mes volontés avec cette histoire était de traiter des écarts qu'il existe au niveau des valeurs entre les diverses générations. Cette thématique constitue l'élément central de ce scénario et, comme nous le verrons très prochainement, est une des raisons pour laquelle il porte le titre *Le Rassemblement*. Lors des recherches préliminaires à l'écriture de mon scénario, j'ai pris connaissance d'une des réalités actuelles dans les réserves autochtones voulant qu'il y avait une certaine perte de transmission des valeurs ancestrales du fait que les contacts entre la génération des aînés et celle des jeunes se faisaient de plus en plus rares. Bien que l'on ne puisse évidemment généraliser, j'ai tout de suite été touché par cette malheureuse réalité. Ayant déjà à ce moment la volonté de vouloir traiter justement des valeurs de ce peuple, je me suis rendu compte qu'il s'agissait là d'un sujet qui allait me permettre plusieurs possibilités de liaisons avec les autres thématiques que je désirais également exploiter, chose que nous démontrerons à l'instant.

1.2.3 La forêt et les coupes à blanc

Avant d'établir ces divers liens que me proposait la thématique de la perte des valeurs ancestrales due au manque de contacts entre les générations, je me dois de passer par un petit détour. Au départ, mes volontés de vouloir traiter du rêve, des autochtones ainsi que de l'idée que leurs valeurs centrées sur le respect de la nature devraient servir d'exemple, m'ont vite transporté vers la forêt, et ce, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, en ce qui a trait au rêve, la forêt «[...]par son obscurité et son enracinement profond, [...] symbolise l'inconscient.³ » Je trouvais donc essentiel, surtout que la plupart des réserves autochtones se trouvent à l'extérieur des grandes villes, que l'action principale se passe en forêt, ce qui aidait à symboliser l'inconscient du protagoniste. Ensuite, avec tous les débats qui avaient à ce moment-là lieu sur la protection de la forêt et où les communautés autochtones étaient impliquées (ex. : L'île René-Levasseur), cette thématique m'apparaissait tout à fait appropriée. En effet, après quelques réflexions, je me suis rendu compte que cela me permettait d'émettre l'idée que, dans leur volonté de protéger la forêt, les autochtones devenaient en quelque sorte des protecteurs de l'inconscient. Le concept d'inconscient étant forcément lié à celui du passé, les rapprochements avec la thématique des valeurs ancestrales mentionnée ci-haut devenaient ainsi inévitables.

En ce sens, s'il était question de la forêt et de sa protection, il devenait essentiel de parler du résultat de sa non-protection : les coupes à blanc. Or, si la forêt symbolise l'inconscient, qui lui amène au passé et donc, à l'idée des valeurs ancestrales, la coupe à blanc devenait alors, d'un point de vue métaphorique, le symbole parfait pour représenter la perte de celles-ci. De plus, en ce qui a trait à la raison de cette perte de valeurs, soit le manque de cohésion entre les générations, la coupe à blanc nous proposait même d'aller encore plus loin. En effet, d'un point de vue physique, ce qui

³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982, p.456.

nous amène également à faire un lien avec le titre de cette histoire, la forêt se veut un milieu où des éléments de la flore et de la faune cohabitent ensemble : la forêt est un rassemblement. Ainsi, la forêt est donc un bel exemple de cohésion puisque dès qu'un élément fait défaut, son équilibre est chambardé. De cette manière, la coupe à blanc devenait alors le moyen idéal pour représenter, toujours d'un point de vue métaphorique, le manque de cohésion à l'intérieur de la société dans laquelle l'action de notre histoire se déroulait.

Pour bien faire comprendre cette métaphore dans mon histoire, j'ai pensé à placer des scènes montrant des coupes à blanc aux côtés d'action où le manque de cohésion était palpable. Par contre, je ne voulais pas faire qu'un simple portrait de la situation, il fallait qu'il y ait, comme dans tout récit, une évolution. Comme je ne désirais pas proposer une vision trop pessimiste et sans issue, j'ai décidé de faire évoluer les relations entre la génération des aînés et celle des plus jeunes d'une manière positive. En ce sens, si la coupe à blanc servait à montrer d'une manière métaphorique la perte de cohésion, la forêt se devait de présenter le contraire, soit le retour des contacts entre les générations. C'est donc pourquoi, j'ai décidé que, graduellement, en suivant le rythme de cette évolution - qui se veut le résultat du rituel de passage dont il sera question à l'instant -, la coupe à blanc allait recommencer à laisser sa place à la forêt.

1.2.4 Le rituel

Cela étant dit, je me devais de trouver une ligne directrice qui allait me permettre de présenter cette évolution dans les relations jeunes/vieux et, conséquemment, le retour à la transmission des valeurs ancestrales. Après réflexions et lectures, j'ai constaté que les rituels étaient des excellents moyens d'y parvenir. En effet, en plus d'être la vitrine idéale dans la communication des valeurs spirituelles d'un peuple et d'être dirigés dans les communautés autochtones la plupart du temps par les aînés, « [...]les

rites [...] renouvellent les sentiments qui assurent la pérennité et la cohésion sociale, et favorisent un climat hautement désirable de bien-être social [...]»⁴

Bien qu'il y ait une multitude de rituels, il s'est avéré que le rituel de passage, du fait de sa division en différentes étapes qui, échelonnées sur plusieurs jours, amènent le candidat à tranquillement atteindre l'objectif final, me permettait de mieux présenter l'évolution vers laquelle je désirais que mon histoire tende. En effet, dans la plupart des rituels de passage des peuples autochtones, le candidat doit subir différentes épreuves, et ce, tant sur le plan physique que psychologique. Celles-ci allaient donc me permettre de faire participer graduellement les jeunes et ainsi les faire entrer en contact avec leurs valeurs spirituelles et ancestrales et, conséquemment, avec ceux qui les donnent, en l'occurrence, les aînés. Ainsi, le rituel allait permettre un rassemblement de générations.

1.2.5 L'homme blanc et la famille

Bien que l'ensemble de l'action du *Rassemblement* allait se dérouler sur une réserve autochtone et que nous allions pénétrer dans un univers propre à ce peuple, il m'apparaissait essentiel de ne pas demeurer que dans le domaine du particulier. En effet, une de mes volontés étant de vouloir outrepasser certains préjugés envers les autochtones, je me devais d'établir des parallèles avec la société extérieure, en l'occurrence, celle occidentale. Le contexte de mon histoire étant le Québec des années 2000, mon personnage principal allait donc être un Québécois blanc de « souche ». Après avoir établi que le sujet central de cette histoire était celui du manque de cohésion entre les générations, j'ai commencé à réfléchir à un élément qui, dans la société occidentale, me permettrait de faire des parallèles avec cette réalité. Très rapidement, je me suis tourné vers le concept de la famille qui, à mon

⁴ A.P. Elkin, *Les Chamans aborigènes: initiation et sorcellerie dans la plus ancienne tradition du monde*, Éditions du Rocher, Monaco, 1998, p.33.

sens, se veut le milieu idéal pour traiter des questions relatives aux rapports intergénérationnels ainsi qu'à la transmission des valeurs entre celles-ci. Ainsi, il m'apparaissait important qu'il y ait, au même titre que les jeunes autochtones avec les aînés, un fossé au niveau des valeurs entre la génération du protagoniste et celle d'un des membres de sa famille. Après réflexions, j'ai décidé de transposer le tout à la relation père/fils plutôt qu'à celle de la génération de ces aïeuls. De cette manière, en plus de demeurer dans le domaine de la subtilité – chose que j'ai toujours voulue –, cela me permettait d'élargir le propos vers une autre sphère de relation qui, selon moi, est tout aussi importante.

Voilà donc qui clôt ce premier chapitre voué à la présentation des diverses intentions à la base du scénario *Le Rassemblement*. Dans ce chapitre, il nous aura donc été possible de constater que tant des éléments d'ordre formel (les aspects relatifs au scénario de long-métrage onirique) que thématique (les autochtones, l'environnement, les rapports intergénérationnels, etc.) s'avéraient derrière l'histoire que nous voulions raconter. Or, ces diverses caractéristiques ayant été établies, nous sommes maintenant prêts à entamer la portion plus analytique de ce document d'accompagnement, soit le chapitre relatif à la rhétorique de l'onirisme.

CHAPITRE II

LA RHÉTORIQUE DE L'ONIRISME

Dans ce chapitre, nous allons nous pencher, dans un premier temps, sur les théories freudiennes du rêve en relevant tout d'abord les éléments pertinents à notre compréhension générale de nos productions oniriques pour par la suite définir les deux figures principales de celles-ci que sont la condensation et le déplacement. Ensuite, dans un deuxième temps, nous regarderons, à partir de l'analyse d'un corpus de trois films à caractère onirique, soit *Being John Malkovich*, *Lost Highway* et *Mulholland Drive*, comment ces figures ont pu être transposée au médium cinématographique. Puis, pour terminer, nous analyserons notre propre travail de mise en scène du rêve en observant de quelle manière nous avons appliqué ces deux mécanismes à l'intérieur de la portion création de ce mémoire, soit le scénario de long-métrage intitulé *Le Rassemblement*.

2.1 Les théories freudiennes sur le rêve

Avant d'entamer la rédaction d'un scénario onirique, il nous apparaissait tout d'abord indispensable de bien comprendre le fonctionnement du rêve. Pour ce faire, nous avons décidé de nous pencher sur les conceptions de celui qui fut le premier à théoriser sur le sujet au niveau de la psychanalyse, soit Sigmund Freud. Outre le fait d'approfondir notre compréhension générale du monde du rêve, le but principal de cette analyse était de trouver des éléments qui, bien qu'ils n'en trouvaient pas l'appellation formelle à l'intérieur de ces théories, pouvaient en fait constituer des figures de style. Bien que nous ayons découvert au fil de notre lecture de l'ouvrage *Sur le rêve* de Freud plusieurs mécanismes du rêve qui pouvaient satisfaire nos

critères de sélection, nous avons décidé de nous concentrer ici sur les deux principaux, soit la condensation et le déplacement. Tout en relevant les éléments pertinents à notre compréhension générale du rêve, nous tenterons ici de définir et de comprendre ces deux figures de nos productions oniriques.

2.1.1 L'inconscient et le conscient

Avant toutes choses, pour bien comprendre le rêve, il nous faut mettre en lumière les deux principales instances de notre appareil psychique, soit l'inconscient et le conscient. L'inconscient, dirigé principalement par le principe de plaisir¹, est le siège des pulsions, des désirs, des fantasmes et des souvenirs refoulés, un lieu où le doute et la négation n'existent pas. Quant à lui, le conscient se veut le domaine de la pensée et du raisonnement, là où existe la censure et où le principe de réalité² prime. En ce sens, nous n'avons pas accès directement aux diverses pensées de l'inconscient, elles doivent d'abord passer par le conscient. Le conscient, soumis aux diverses conditions du monde extérieur (ex. : l'éthique), est en quelque sorte le protecteur du confort psychique de l'individu. De peur que certains affects (fantasmes, désirs, etc.) viennent troubler l'individu, il va les maintenir dans l'inconscient. Cet acte de censure se veut, d'une certaine manière, un mécanisme de défense du sujet qui est accompli, dans la majorité des cas, d'une manière inconsciente.

Malgré cela, les pensées refoulées, même si elles sont régies par une forte censure du niveau conscient, ne souhaitent qu'à devenir accessible. L'ensemble du refoulé se doit donc de profiter des moments où le conscient fait relâche s'il veut s'affirmer. L'un de ces moments serait lorsque l'individu atteint l'état du sommeil, et plus

¹ « Principe régissant le fonctionnement psychique, selon lequel l'activité psychique a pour but d'éviter le déplaisir et de procurer le plaisir. » Chemama, Roland (sous la direction de). *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Références Larousse, coll. Sciences de l'homme, 1993, p. 211-212.

² « Principe régissant le fonctionnement psychique et corrigeant les conséquences du principe de plaisir en fonction des conditions imposées par le monde extérieur. » *Ibid.*, p. 236.

particulièrement, lorsque ce dernier est au stade du rêve. Le rêve est donc un des moyens privilégiés par notre appareil psychique pour accéder à notre inconscient. Par contre, lors des rêves, « [...] la censure n'est jamais complètement supprimée mais seulement rabaisée, le refoulé devra subir du même coup des modifications qui atténueront ses aspects choquants.³ » Freud proposera alors l'idée d'un compromis : ce qui devient conscient lors d'un rêve est en quelque sorte un compromis entre les volontés de l'inconscient et les impératifs du conscient. En d'autres termes, rêver c'est laisser les pulsions, les désirs, les pensées, les fantasmes et les souvenirs refoulés, atteindre le niveau conscient, mais sous forme de compromis.

Pour qu'il y ait compromis, un travail psychique de transformation, de remaniement, doit avoir lieu afin de ne pas laisser émerger des éléments refoulés trop dérangeants. Freud nomme « travail du rêve » le processus de transformation faisant passer le contenu latent, soit le contenu pulsionnel soumis à la censure, en contenu manifeste, soit le contenu du rêve. Le contenu latent, qu'on pourra nommer également les pensées du rêve, est donc, de près ou de loin, à la base du contenu manifeste. Par contre, ce n'est qu'après analyse ou interprétation, qu'il est possible de connaître le « véritable » contenu latent puisque le travail du rêve l'aura modifié pour former le compromis durant ce passage. C'est donc ici qu'entrent en scène les mécanismes de condensation et de déplacement mentionnés précédemment, et qui s'avèrent, par le fait même, être les procédés les plus importants du travail du rêve.

2.1.2 La condensation

Selon Freud, la condensation est probablement le mécanisme le plus important et le plus spécifique du travail du rêve. Après analyse ou interprétation d'un rêve, il arrive très fréquemment que nous remarquions que la situation développée à l'intérieur de

³ Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio/Essais, 1988, p.122.

ce dernier provienne d'« [...] une petite série de souvenirs dont chacun fournit quelque chose au contenu du rêve.⁴ » (Ici, souvenirs étant mis pour pensées, fantasmes et désirs refoulés.) En d'autres termes, chaque situation du rêve se veut le fruit d'un amalgame de plusieurs pensées du rêve, expliquant de cette manière le caractère souvent confus et incompréhensible de ces rêves. Cette situation, qui cache en elle-même bien d'autres éléments, est le propre du mécanisme de la condensation qu'on définira comme suit : « Mécanisme par lequel une représentation inconsciente concentre les éléments d'une série d'autres représentations.⁵ » Dans sa volonté de faire passer le contenu latent en contenu manifeste tout en cherchant à ne pas trahir les pensées prohibées, le travail du rêve est allé puiser dans plusieurs souches de pensées du rêve et les a comprimées ensemble, bref, il les a condensées en un seul élément.

Ainsi, il arrive que nous puissions retrouver dans une figure unique, la combinaison de plusieurs individus, de plusieurs impressions, ou encore d'expériences survenues antérieurement. Fruits de la condensation, on nommera ces représentations des *formations composites*. L'exemple le plus familier pour expliquer ces formations composites serait celui où nous sommes persuadés que la personne que nous voyons physiquement dans notre rêve est en fait quelqu'un d'autre. Ici, le travail du rêve a condensé deux individus dans un même corps. Néanmoins, comme nous l'avions soulevé précédemment, ces formations composites ne s'arrêtent pas à des individus. En effet, lieux et événements (ex. : les souvenirs) peuvent également servir de tremplin au travail de la condensation.

Si, en temps normal, les éléments condensés ont généralement des traits en commun, lorsque d'emblée nous n'en voyons pas dans la pensée éveillée, le mécanisme de la condensation, par la nature de son travail, aura pour effet de les faire ressortir. Il met

⁴ *Ibid.* p. 75.

⁵ Roland Chemama, *op.cit.*, p.42.

« [...] en valeur, dans un raccourci saisissant, un caractère commun des objets combinés.⁶ » Par contre, ces traits communs ne peuvent très souvent être découverts qu'après un travail d'interprétation du rêve. De plus, selon Freud, le travail du rêve aimerait tout particulièrement créer des formations composites avec deux éléments de nature contradictoire, bref, avec « [...] deux représentations qui s'opposent [...] »⁷

Néanmoins, notons que les chemins qui mènent aux transformations opérées par le travail du rêve ne se font pas qu'en sens unique. En effet, il n'y aurait pas qu'une seule voie de transformation voulant que plusieurs pensées du rêve soient à la base d'un seul élément de ce dernier: une pensée du rêve peut également être remplacée par plusieurs éléments du rêve. Cette caractéristique du travail du rêve nous amène à traiter du deuxième procédé principal du rêve, soit le déplacement.

2.1.3 Le déplacement

Il n'y a donc pas que la condensation qui soit un procédé utilisé par le travail du rêve pour faire passer le contenu latent en contenu manifeste. Un autre des mécanismes principaux de ce passage à la conscience des pensées du rêve est le déplacement :

Opération caractéristique des processus primaires par laquelle une quantité d'affects se détache de la représentation inconsciente à laquelle elle est liée et va se lier à une autre qui n'a avec la précédente que des liens d'association peu intenses ou même contingents.⁸

De cette manière, la figure du déplacement a pour effet de mettre l'emphasis sur certaines pensées du rêve plutôt que sur d'autres qui, après interprétation, s'avéreront finalement celles à la base de la production onirique. Toujours sous l'emprise de la censure qui ne désire pas tout dévoiler à l'individu, le travail du rêve fait donc une

⁶ Sigmund Freud, *op.cit.*, p. 78-79.

⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁸ Roland Chemama, *op.cit.*, p.57.

tentative de masquage d'un contenu latent possédant un état de refoulement plus important, en mettant en premier plan d'autres éléments qui sont de moindre importance, voire insignifiants.

Selon Freud, le déplacement se trouve à être le mécanisme par excellence pour cacher le véritable sens d'une pensée du rêve. En général, nous sommes portés à penser que ce qui apparaît au premier plan dans un rêve se veut l'élément le plus important, mais c'est bien souvent le contraire. En effet, le déplacement produit très régulièrement ce que le psychanalyste nommera une *transvaluation des valeurs psychiques* : ce qui apparaît comme essentiel dans le rêve se retrouve à être insignifiant dans les pensées du rêve et ce qui est insignifiant dans le rêve s'avère alors comme important dans les pensées du rêve.

2.1.4 Petit bémol sur certaines comparaisons lacaniennes

D'emblée, lorsque vient le temps d'expliquer ou de faire comprendre certaines théories nouvelles ou encore qui contiennent leur lot de complexité, un des moyens utilisés pour arriver à nos fins est souvent de les comparer avec d'autres déjà existantes. Dans cette optique, nous pourrions chercher à savoir à quelles figures de rhétorique pourraient correspondre la condensation et le déplacement. En ce sens, Jacques Lacan, éminent psychanalyste, avait assimilé la condensation à la métaphore et le déplacement à la métonymie. En lisant un peu sur le sujet, nous nous sommes rendu compte que, bien qu'il soit possible d'en arriver à trouver certaines similarités entre ces différents procédés, il n'y a vraisemblablement pas de consensus sur le sujet. Selon Metz, sans dénigrer les théories de Lacan, le travail d'assimilation ainsi opéré ne rendrait pas hommage à la complexité de chacune ces quatre figures :

Le couple métaphoro-métonymique tel que le présente Lacan ne saurait être référé de façon simple à l'un ou l'autre des « processus »

freudiens. [...] La métaphore et la métonymie à quoi songe Lacan sont des « êtres » dont le degré de généralité – le pouvoir de regroupement, dans une entreprise taxinomique, ou de « dominance » dans une perspective générative, si l'on voulait déduire les figures - est du même ordre que celui de la condensation et du déplacement, et c'est pourquoi l'idée homologue peut légitimement venir à l'esprit.⁹

Notre volonté n'était pas d'en arriver à un tableau qui engloberait l'ensemble des similarités et des différences existantes entre la condensation et la métaphore ou entre le déplacement et la métonymie, au même titre que de chercher s'il était possible de trouver des cas où la condensation pourrait être assimilable à la métonymie, et vice-versa. Procéder de cette manière nous aurait entraîné dans une guerre de mots, chose à laquelle nous n'aspirions aucunement. Au lieu de chercher à comparer la condensation, le déplacement ou d'autres figures du travail du rêve, avec des figures de rhétorique déjà existantes, nous croyions qu'il était plus approprié de considérer ces figures comme uniques, soit des procédés propres à l'inconscient.

Voilà qui termine la partie de ce chapitre vouée à la compréhension du rêve et à l'analyse des diverses figures du travail du rêve proposées par la psychanalyse. Maintenant que nous possédons un peu mieux les différents aspects du monde onirique dans sa conception au niveau psychique, nous sommes donc prêts pour entreprendre l'analyse de sa transposition au cinéma.

2.2 L'analyse du corpus

Étant donné la nature du projet qui constitue la portion création de ce mémoire, il nous apparaissait essentiel de vérifier, par un exercice d'analyse d'un corpus d'œuvres cinématographiques à caractère onirique, comment les figures de

⁹ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, 10-18, Paris, 1977, p. 201-202.

condensation et de déplacement ont été transposées par certains auteurs à travers le récit filmique. Afin de permettre d'éventuelles comparaisons avec notre propre scénario, nous nous devons de choisir des œuvres qui, au niveau de la construction narrative, s'apparentaient au moins un peu avec ce dernier. C'est pourquoi, dans le choix des films qui allaient composer ce corpus, nous avons décidé de nous concentrer uniquement sur les œuvres qui intégraient le rêve et ses procédés à même la trame narrative principale et avons ainsi laissé de côté celles où l'on ne retrouvait que ponctuellement certaines séquences oniriques. Or, bien qu'il y ait une multitude de films qui puissent satisfaire cette condition, les trois œuvres que nous avons choisi d'analyser dans ce travail sont *Lost Highway* (1997) et *Mulholland Drive* (2001) du réalisateur David Lynch, ainsi que *Being John Malkovich* (1999) du scénariste Charlie Kaufman et du réalisateur Spike Jonze. En plus de satisfaire notre volonté analytique, il est évident que la grande renommée des auteurs de ces trois films en ce qui a trait à la construction de trames narratives éclatées et/ou oniriques a joué pour beaucoup dans la sélection de ce présent corpus.

2.2.1 Présentation de l'approche analytique

Dans son ouvrage *Le signifiant imaginaire*, Christian Metz affirme que, contrairement à ce que Freud laisse entendre dans ses théories sur le rêve, la condensation et le déplacement ne se veulent pas nécessairement des mécanismes bien distincts l'un de l'autre. En effet, pour cet auteur, Freud, soucieux de bien faire comprendre sa matière, se serait efforcé de donner des exemples de condensation et de déplacement où ces deux mécanismes ne s'entremêlaient pas. Or, selon Metz, le « [...] déplacement est une opération plus générale, plus permanente, dont la condensation, en un sens, est un cas particulier [...] La condensation exige toujours des déplacements (au moins deux) [...] »¹⁰ De toute évidence, pour que deux

¹⁰ *Ibid.* p. 333.

représentations en viennent à être condensées l'une dans l'autre, il a bien fallu qu'elles soient déplacées vers une même direction afin qu'elles puissent se rencontrer. Sans remettre complètement en cause les affirmations de Christian Metz, le déplacement dont parle ici l'auteur en est un davantage physique qui, selon nous, a beaucoup moins d'incidence au plan psychologique que l'approche proposée initialement par Freud. C'est donc pourquoi nous avons décidé, lorsque venu le temps d'établir s'il s'agissait de condensation ou de déplacement, de nous en tenir à leur concept freudien respectif de *formations composites* et de *transvaluation des valeurs psychiques*.

Cela étant dit, bien qu'il puisse y avoir la présence de ces deux figures dans les films de ce corpus (du moins en ce qui concerne *Mulholland Drive*), nous avons décidé de traiter des procédés prédominants dans ceux-ci plutôt que de produire un recensement général de toutes les traces de figure de l'onirisme que ces productions renfermaient. Ainsi, nous nous servirons des films *Lost Highway* et *Being John Malkovich* pour parler de condensation et du film *Mulholland Drive* pour expliquer comment le déplacement a pu être transposé à un récit filmique.

Or, les plus pointilleux pourraient poser la question suivante : pourquoi deux films, soit *Lost Highway* et *Being John Malkovich*, pour traiter d'une seule et même figure ? La réponse à cette question est très simple. Lors de l'analyse, nous avons constaté que contrairement à *Being John Malkovich*, la condensation dans *Lost Highway* n'est pas jouxtée à un procédé technique de réalisation et son utilisation se voyait donc beaucoup plus subtile. En effet, la condensation dans *Lost Highway* – et ce sera également le cas pour le déplacement dans *Mulholland Drive* – n'est perceptible que lorsque nous nous attardons à des aspects qui relèvent de l'histoire elle-même dont, entre autres, la psychologie des personnages. Ainsi, sans vouloir diminuer la portée de cette figure dans le film du duo Kaufman/Jonze, les figures du rêve dans ces deux films de David Lynch semblent surgir plus subtilement du récit parce qu'elles

existent d'elles-mêmes, sans procédés techniques qui l'accompagnent. Nous trouvons donc très intéressant de mettre en lumière comment une seule et même figure pouvait être mise en scène par des auteurs différents et c'est donc pourquoi deux films serviront à présenter la condensation au cinéma.

2.2.2 *Being John Malkovich*

D'emblée, en raison de sa construction plus linéaire que d'autres productions - comme celles de David Lynch qui complètent ce corpus par exemple -, l'appellation « onirique » pour le film *Being John Malkovich* pourrait apparaître quelque peu tirée par les cheveux. En effet, bien souvent, les productions oniriques sont caractérisées par des univers diégétiques très éclatés où les repères spatio-temporels auxquels nous sommes normalement habitués sont totalement chambardés. Par contre, avec ce film, ce n'est vraisemblablement pas le cas : l'histoire suit son cours « normalement » sans que le spectateur en arrive à des moments d'incompréhension totale. Il est clair que certains aspects plus surréels, tels l'étage du 7^{1/2} et le passage menant à l'intérieur de la tête de John Malkovich, demandent une ouverture d'esprit de la part du spectateur, mais ceux-ci sont tellement bien intégrés à la diégèse que même les plus sceptiques arriveront à y croire. Or, pourquoi ce film fait-il partie de ce corpus? Une définition du terme nous permettra de mieux justifier la pertinence de ce choix. Selon le petit Larousse, le mot onirique signifie « Qui évoque le rêve, qui est inspiré par le rêve.¹¹ » Or, nous considérons que si un film utilise certaines figures du rêve, chose que nous allons démontrer à l'instant, il évoque forcément ce dernier et il devient alors tout à fait légitime de le considérer comme onirique.

Donc, comme nous l'avons mentionné précédemment, le film *Being John Malkovich* va nous permettre de présenter une manière bien particulière de mettre en scène la

¹¹ *Le petit Larousse illustré*, Larousse, Paris, 1989, p. 682.

condensation. Dans ce film, cette figure se voit bien évidemment actualisée lorsque les personnages pénètrent à l'intérieur du portail et deviennent pendant un certain moment John Malkovich. Nous le savons, la condensation a pour effet de créer une *formation composite*, soit une nouvelle entité composée de deux autres qui se sont en quelque sorte assimilées. Or, les exemples de condensation dans ce film sont multiples, mais, selon nous, la scène où Maxine fait l'amour avec John Malkovich alors que Lotte est à l'intérieur de la tête de ce dernier est celle qui se rapproche le plus des *formations composites* qu'il nous arrive de rencontrer dans un rêve. En effet, Maxine, bien qu'elle voie physiquement John Malkovich, est persuadée qu'elle fait l'amour à Lotte. Dans ce cas présent, Maxine est face à une *formation composite* de deux entités distinctes, soit Lotte et de John Malkovich, donc, face à une figure de condensation.

Ici, lors des plans en point de vue subjectif, la condensation est présentée à l'aide d'un effet technique qui lui confère une particularité physique : la cache de forme ovale qui a pour effet de provoquer la sensation d'être véritablement derrière quelqu'un qui regarde derrière quelqu'un. Ainsi, lorsque nous avons recours à ce procédé, le spectateur a lui-même l'impression de faire partie de la condensation. Dans ce film, contrairement à son utilisation dans la plupart des autres récits cinématographiques, le point de vue subjectif ne concerne plus que le point de vue d'un seul personnage, mais également celui d'un autre personnage et même, celui du spectateur. De cette manière, plusieurs points de vue subjectifs sont condensés l'un dans l'autre : 1) celui de John Malkovich lui-même; 2) celui d'un autre personnage qui s'est incrusté dans ce dernier; 3) celui du spectateur dans les yeux du personnage incrusté. Notons également que l'insertion d'éléments sonores, telles les voix de Lotte ou de Craig lorsqu'ils sont dans la peau de Malkovich et qu'ils nous font part des sensations qui les habitent à ce moment, vient également servir à créer cette condensation. S'ils ne parlaient pas, le spectateur aurait moins conscience de la

présence de ce deuxième personnage et l'effet de condensation en serait quelque peu amenuisé.

De plus, notons que ce procédé à multiples couches de subjectivité possède deux propriétés au niveau pragmatique. Dans un premier temps, il permet d'inclure d'une façon plus directe le spectateur. Effectivement, d'une manière générale, le point de vue subjectif traditionnel implique davantage le spectateur qu'un autre type de focalisation puisque ce dernier devient, et ce, par l'entremise du cadrage et des mouvements de caméra, témoin de l'action au même titre que le personnage. Ici, l'effet d'inclusion du spectateur dans le récit se voit amplifié par l'intermédiaire d'un autre personnage qui devient comme lui un simple témoin de l'action. Le spectateur ne se sent donc plus seul dans sa position de « voyeur » où lui et l'autre personnage deviennent, si on veut, des partenaires adeptes de « voyeurisme ».

Dans un deuxième temps, nous avons remarqué que ce procédé - élément qui, de plus, aidera à notre thèse que ce film est onirique - tend à rapprocher le spectateur de la vision qu'aurait un rêveur dans son propre rêve. En effet, et nous en traiterons ultérieurement dans le dernier chapitre de ce document d'accompagnement, nous croyons que le POV¹² s'avère la manière la plus susceptible de représenter efficacement l'instance narrative du rêveur lorsque venu bien entendu le temps de le transposer dans un récit cinématographique. Dans le cas présent, avec la cache de forme ovale, le spectateur sait pertinemment, contrairement à certains films où le POV peut apparaître parfois subtil, qu'il s'agit du point de vue des personnages et se sent ainsi davantage un témoin direct de l'action au même titre qu'un rêveur dans son propre rêve. De plus, la présence de cette cache ne rappellerait-elle pas la vision un peu floue que nous avons l'impression d'avoir dans nos rêves lorsque nous tentons de nous les rappeler?

¹² Abréviation pour point de vue subjectif.

2.2.3 *Lost Highway*

Après avoir regardé comment la condensation avait été appliquée dans le film *Being John Malkovich* ainsi que ses répercussions au niveau pragmatique, analysons maintenant comment cette figure est perceptible dans *Lost Highway*, œuvre du cinéaste qui, selon nous, réussit le mieux à transposer l'univers du rêve au cinéma, David Lynch.

À la première écoute, ce film, tout comme l'ensemble des productions de ce cinéaste, n'apparaît pas d'une grande simplicité. En effet, plusieurs éléments dont, entre autres, le moment où le protagoniste devient subitement quelqu'un d'autre, font en sorte que de nombreuses incompréhensions planent tout au long de son visionnement. De notre côté, il nous aura fallu plusieurs écoutes et périodes de discussions lors de cours d'analyse filmique pour en arriver tranquillement à certaines explications quant à l'issue des principaux éléments du film. De plus, notons que nos dernières analyses faites avec l'œil d'un « rhétoricien du rêve » n'ont fait qu'améliorer notre compréhension de l'histoire, preuve peut-être tangible du caractère onirique de ce récit. Au fil du temps, nous en sommes venus à une interprétation de l'histoire qui, selon nous, se tient très bien, et c'est donc à partir de ces considérations que l'analyse suivante a été faite.

De là, en prenant en considération que, dans le film *Lost Highway*, la mutation de Fred en Pete est en fait un rêve dans lequel le protagoniste se projette en quelqu'un de viril, soit un mécanicien (au lieu d'un musicien) très en demande auprès de la gente féminine qui réussit à satisfaire cette dernière au niveau sexuel (chose qu'il n'est vraisemblablement pas capable dans la réalité), il nous devient alors possible d'affirmer que le personnage de Pete est en réalité une *formation composite* de Fred et d'une autre entité que ce dernier désirerait être (ou plutôt qu'il aurait aimé être avant de ne tuer sa femme). En suivant cette logique, il en va de même pour le

personnage d'Alice qui se veut, elle également, une condensation de Renée et d'une autre femme qui, pour l'entité Pete/Fred, s'avère une conjointe amoureuse et pleine de désir (ce qu'elle n'est aucunement dans la réalité).

Cela étant exposé, regardons maintenant comment ces figures ont été intégrées par l'auteur dans ce film. Comme nous l'avons mentionné précédemment, ces figures ne sont pas aussi facilement déchiffrables que dans *Being John Malkovich* en raison de l'absence de procédé technique les accompagnant. En effet, pour dénicher la présence de celles-ci, notre analyse s'est plutôt située au niveau du récit lui-même et plus particulièrement en tenant compte de certains aspects qui nous sont révélés dans la première partie, qui, selon notre point de vue, représente la « réalité ».

Au fil de notre analyse, nous avons observé plusieurs passages qui présentaient de beaux exemples de condensation, ceux-ci se retrouvant bien évidemment tous dans la deuxième partie qui, quant à elle, représente le rêve. En effet, dès les premiers moments de la deuxième partie, des éléments de mise en scène nous permettent déjà d'affirmer l'existence de la *formation composite* qu'est le personnage de Pete. De retour chez lui après que ses parents soient allés le chercher au pénitencier, on nous montre ce dernier alors qu'il est couché sur une chaise longue dans la cour arrière de la maison familiale. De prime abord, cette scène peut paraître anodine : un jeune homme mal en point se repose sur le terrain de la maison de ses parents. Mais, lorsque nous nous y attardons, cette position ne rappellerait-elle pas celle de Fred sur le lit de sa cellule quelques scènes auparavant? De cette manière, il nous serait alors possible d'affirmer que cette scène est une condensation de Fred dans sa cellule (la même position) avec un autre homme qui relaxe paisiblement à l'extérieur (que l'on peut facilement s'imaginer un endroit où Fred souhaiterait être), en l'occurrence Pete. Notons ici que c'est par une simple répétition de position que nous avons été en mesure de constater la présence d'une condensation. En ce sens, nous remarquerons que l'ensemble des figures de condensation présentes dans ce film sont le résultat de

répétitions, lesquelles pourront revêtir plusieurs formes (ex. : événements, dialogues, sentiments, etc.). En effet, pour que nous puissions, dans la portion rêve du film, prendre conscience de la présence d'une condensation, il est primordial qu'au moins un des deux éléments qui la composent nous ait été révélé préalablement dans la portion réalité. Or, comment revoir un élément du récit une deuxième fois si ce n'est que par une répétition de ce dernier?

Comme autre exemple qui nous permettrait de démontrer que Pete est bel et bien une formation composite de Fred et d'un autre homme, nous pensons à la scène où, alors qu'il est au garage en train de travailler, Pete entend à la radio la pièce de saxophone que Fred jouait dans la première partie du film. À son écoute, ce dernier devient mal et exige sur le champ que son collègue change de poste afin de ne plus l'entendre. Cette réaction de malaise ne serait-elle pas due au fait que, pour Fred, la pièce de saxophone représente de mauvais souvenirs d'un passé qu'il désire, à voir la nouvelle identité qu'il s'est créée, complètement révolu? Si nous regardons ce qui s'est passé au moment où nous avons entendu ce solo de saxophone dans la première partie, il nous sera plus facile de comprendre cette réaction. En effet, la première fois, Fred, venant tout juste de terminer son solo, essaie de téléphoner à sa femme qui ne répond pas alors que, normalement, elle devrait être à la maison; tandis qu'à la deuxième, il voit sa femme partir avec Andy alors qu'il est en train de jouer la pièce en question. Ainsi, il devient alors possible d'affirmer qu'à chaque fois où l'on entend la pièce de musique dans la première partie, Fred est confronté à des situations où la fidélité de sa femme est mise en cause, expliquant alors pourquoi dans la portion rêve, Pete n'est aucunement capable de l'entendre. Dans ce cas présent, c'est donc par une simple répétition d'une pièce musicale que la condensation s'est faite sentir.

La figure de condensation dont il sera question à l'instant est, quant à elle, le résultat d'une répétition d'un dialogue dans un autre lieu et se veut le moment où, alors qu'ils se retrouvent dans la chambre clandestine, Alice raconte à Pete, suite à ce qu'il l'ait

questionnée à ce sujet (tout comme Fred l'avait fait dans la première partie), comment elle a rencontré Andy dans un endroit nommé « *Monk* ». Dans le film, ce dialogue avait eu lieu auparavant dans la première partie lorsque Fred et Renée reviennent en voiture de la fête organisée par Andy. Dans ce dialogue, Renée n'a pas voulu dire à Fred quel genre d'emploi Andy lui avait proposé à ce moment, tandis que dans la deuxième partie, Alice l'explique à Pete. De cette manière, en prenant pour acquis que Pete est une formation composite de Fred et d'une autre entité, il devient alors possible d'affirmer que, dans la deuxième partie, le flash-back racontant comment Alice a rencontré Dick Laurent ainsi que la scène où Pete voit la vidéo porno à laquelle participe Alice sur l'écran géant chez Andy, sont en fait des représentations inconscientes qu'a Fred du passé de sa conjointe. En effet, nous pouvons très bien nous imaginer que le mutisme de Renée n'a fait qu'augmenter les doutes de Fred quant aux relations passées et présentes de sa conjointe, doutes qui se sont transformés en pensées refoulées et qui nous sont dévoilés dans son rêve par l'intermédiaire d'une formation composite de lui-même, en l'occurrence, Pete. Ainsi, ne pourrait-on pas affirmer que la scène où Pete voit Alice avoir une relation sexuelle avec un autre homme dans la chambre 26 chez Andy est, elle également, une représentation inconsciente de ce que Fred s'imaginait voir lorsqu'il est revenu de son spectacle après avoir téléphoné à Renée? Ici, la condensation se situe à deux niveaux : celle du personnage de Pete comme formation composite ainsi que celle des événements en tant que tels, soit les représentations inconscientes de Fred concernant le passé de Renée qui sont condensées dans un autre lieu et qui nous sont révélées à travers ce dernier. Nous remarquons donc, avec ces exemples, que l'idée de formation composite que représente Pete nous aide à mieux comprendre certains aspects du récit, prouvant encore une fois le caractère onirique de ce dernier.

Tel que mentionné précédemment, nous croyons qu'au même titre que Pete avec Fred, le personnage d'Alice s'avère une formation composite de Renée et d'une entité aimante et satisfaite par son homme. Plusieurs facteurs nous permettent de le

confirmer. En effet, il est clair que le fait que la seule différence qui existe au niveau physique entre Alice et Renée se situe au niveau de la couleur de cheveux nous place devant l'évidence d'une formation composite et plus particulièrement face à la situation où, dans un rêve, nous sommes persuadés que la personne que nous voyons physiquement est en fait quelqu'un d'autre. Cette caractéristique, condensée à celle plus psychologique de la passion ardente qu'éprouve Alice pour Pete, sont les preuves de l'existence de cette formation composite. Ici, un peu à la manière du passé de Renée, la vie amoureuse de Pete et Alice est une représentation inconsciente on ne peut plus romantique (se voir en cachette, être prêt à risquer gros pour partir ailleurs ensemble, etc.) de la relation que Fred aurait aimée avoir avec Renée. Notons également que la formation composite qu'est Alice nous est clairement présentée à deux reprises à la toute fin du film. La première est lorsque les policiers, enquêtant chez Andy suite au meurtre de ce dernier, regardent la photo sur laquelle Renée est entourée de Dick Laurent et Andy. Auparavant, lorsque Pete avait regardé cette même photo au moment du cambriolage chez Andy, Renée et Alice apparaissaient toutes deux sur le cliché. En ce sens, si Alice avait vraiment existé, pourquoi ne se retrouverait-elle pas à ce moment sur la photo? Puis, la deuxième concerne le moment vers la fin où Fred, de retour à lui-même, demande à *Mystery man* où se trouve Alice, ce dernier confirmera clairement l'existence de cette figure de condensation en rétorquant : « *Who's Alice, her name is Renee!* »

Pour terminer, bien qu'il y ait de nombreux autres exemples de condensation dans ce film, nous tenions à vous faire part d'un cas que nous croyons fort intéressant et qui ne s'est dévoilé à nous qu'au moment de faire cette analyse. Depuis les tout premiers visionnements de ce film, nous ne nous étions jamais vraiment posé de questions sur la signification d'un élément de la fin, soit lorsque Fred est pourchassé en voiture par la police et qu'il se met soudainement à crier de douleur et à se secouer la tête hystériquement. Au départ, nous pensions qu'il s'agissait plutôt d'une réaction de pure folie due à une accumulation d'événements bizarres et bourrés

d'incompréhensions. Or, l'analyse de ce film faite à partir des considérations mentionnées ci-haut nous a permis d'en arriver à une tout autre explication (peut-être avions-nous projeté nos propres incompréhensions sur cette réaction?). En effet, en prenant en considération que la deuxième partie est le rêve de Fred, nous en sommes venus à la conclusion que ces réactions de douleurs vives dans la voiture sont en fait celles que ce dernier a pendant qu'il se fait exécuter sur la chaise électrique, sentence à laquelle il a été condamné pour le meurtre de sa femme et qui nous est mentionné en voix hors champ au moment où il descend les escaliers pour se rendre à sa cellule. Selon notre point de vue, il s'agirait donc d'une condensation du moment où il passe sur la chaise électrique dans la réalité avec celui où, dans son rêve, il se fait pourchasser par la police. Pour ceux qui croient cette explication farfelue, comment alors expliquer la présence de fumée dans la voiture? Bien qu'il ne s'agisse ici que d'une supposition, nous trouvons cette explication plausible et surtout très pertinente du fait qu'elle se veut le fruit de l'application de concepts émanant de la rhétorique de l'onirisme.

2.2.4 *Mulholland Drive*

Après avoir traité de la condensation dans les films *Being John Malkovich* et *Lost Highway*, regardons maintenant de quelle manière la deuxième figure principale du rêve, soit le déplacement, peut se retrouver à l'intérieur de *Mulholland Drive*.

Avant de commencer, il s'avère tout d'abord essentiel d'expliquer brièvement notre perception de la structure narrative de ce film. Ici, tout comme le film *Lost Highway* mais à l'inverse, *Mulholland Drive* est formé de deux trames principales dont la première se veut le rêve de Diane et la deuxième, la « réalité ». Ainsi, le déplacement dont il sera question ici se trouve inévitablement dans la partie relevant du rêve. De plus, il nous apparaît essentiel de préciser qu'en raison de la nature même de cette figure, l'exemple dont il sera question ici concerne un aspect bien précis du récit qui

nous est présenté dans la deuxième portion du film, soit la réalité. En effet, puisque le déplacement est une *transvaluation des valeurs psychiques*, soit le fait que ce qui est insignifiant dans le rêve s'avère important dans les pensées à la base du rêve, nous devons donc de trouver un élément qui, bien qu'il paraissait sans importance dans l'ensemble de la partie relevant du rêve, en avait énormément dans celle relevant de la réalité.

Ainsi, en prenant en considération que, selon nous, l'élément au centre de la partie réalité concerne le fait que Diane ait engagé un tueur à gages afin de se débarrasser de Camilla qui, à son grand malheur, ne la désire plus, il devient alors possible d'affirmer que les deux scènes avec ce dernier dans la partie rêve sont des exemples parfaits de déplacement au sens véritable que Freud l'entend. En effet, lorsque nous regardons attentivement ces deux scènes, soit celle du simple meurtre qui se transforme, suite à une série de malchances, en un triple meurtre, ainsi que celle à l'extérieur du restaurant Winkies où ce dernier est en compagnie d'une jeune femme un peu bête et d'un autre homme qui reste muet, celles-ci peuvent sembler insignifiantes comparativement au reste du rêve. D'emblée, parce qu'elles n'occupent pas beaucoup d'espace à l'intérieur du récit, mais surtout parce qu'elles ne possèdent aucun lien avec les autres éléments de la portion onirique de ce dernier, ces scènes semblent sortir de nulle part et, de là, apparaissent comme n'ayant aucune importance. Pourtant, si dans la réalité Diane a mis un contrat sur la femme avec laquelle elle est éperdument amoureuse, cela doit forcément la préoccuper et prendre beaucoup de place dans ses pensées et conséquemment, dans son inconscient. Ici, tel un véritable déplacement, ce qui semble avoir le moins d'importance dans le rêve s'avère finalement en lien direct avec ce qui la préoccupe le plus dans la réalité: ces scènes sont des indices de l'angoisse que vit Diane face à sa décision d'avoir mis un contrat sur Camilla.

Voilà donc qui termine notre analyse des principales figures du rêve dans les films *Being John Malkovich*, *Lost Highway* et *Mulholland Drive*. Il est évident qu'il aurait été possible de présenter de nombreux autres cas de condensation et de déplacement à l'intérieur de ces trois films, mais nous considérons que ce matériel allait permettre des comparaisons intéressantes avec notre propre mise en scène de ces figures dans notre scénario, chose sur laquelle nous nous penchons à l'instant.

2.3 La condensation et le déplacement dans *Le Rassemblement*

Ayant déjà pris connaissance, avant d'entamer l'écriture de ce scénario, des concepts relatifs à la condensation et au déplacement, il s'est avéré que ces deux figures se sont retrouvées au centre de mes stratégies de scénarisation. Ainsi, plusieurs éléments de l'histoire ont été imaginés de manière à pouvoir les représenter. Or, avant d'entamer l'analyse de ces derniers, un bref retour sur la structure de l'histoire semble indispensable.

2.3.1 La structure du scénario *Le Rassemblement*

D'emblée, il serait possible de penser que cette histoire, et ce, un peu à la manière des films *Lost Highway* et *Mulholland Drive*, est divisée en deux parties où l'une représenterait la réalité, soit le début de l'histoire, et l'autre le rêve, soit lorsque nous sommes dirigés sur la réserve autochtone. Pourtant, cela ne se veut pas nécessairement si tranché¹³. En effet, bien qu'à partir des scènes sur la réserve autochtone, l'on puisse sentir une présence plus marquée d'aspects relevant du rêve, il reste que certains d'entre eux se retrouvent tout de même dans la première partie. En ce sens, ma volonté n'était pas de séparer clairement le monde du rêve d'avec

¹³ Chose qui ne l'est pas nécessairement davantage dans les films de Lynch.

celui de la réalité. Je désirais plutôt entremêler les éléments de chacun de ces univers, et ce, pour plusieurs raisons. Une de celles-ci concerne le fait que je ne voulais pas que les éléments du rêve apparaissent comme étant moins importants comparativement à ceux de la réalité. Or, en n'installant pas de frontière précise entre ces deux univers, je les plaçais en quelque sorte au même niveau, amenant ainsi le lecteur à considérer avec autant d'importance les aspects relatifs au rêve comparativement à ceux relatifs à la réalité. Ensuite, je trouvais qu'avec ce genre de construction, les pistes de lectures devenaient plus nombreuses. En ce sens, j'ai toujours aimé les films où, selon les points de vue, diverses interprétations deviennent possibles et c'est un peu ce que j'ai tenté de faire avec ce scénario. Ainsi, en ne distinguant pas précisément ces deux univers, un élément qui appartiendrait pour certains au monde du rêve pourrait relever, pour d'autres, du domaine de la réalité. L'important ici n'est pas de différencier le rêve de la réalité, mais plutôt de voir chacun des aspects de l'histoire comme formant un ensemble et que le lecteur en arrive à faire sa propre interprétation. Chose certaine, le rêve occupe une place prépondérante dans l'ensemble de ce scénario et il est tout de même possible d'en dénicher la présence par l'intermédiaire des figures de condensation et de déplacement qui se retrouvent un peu partout dans l'histoire. Regardons maintenant de quelle manière.

2.3.2 La condensation

Comme dans toute histoire, certains éléments dans ce scénario sont vraisemblablement plus importants que d'autres, comme ceux relevant directement de la quête du protagoniste par exemple. Or, en prenant considération que les figures du rêve sont reliées directement à la psychologie du protagoniste et que les éléments au cœur de la quête de ce dernier sont ceux relatifs à sa famille et plus particulièrement à sa volonté de vouloir renouer avec son père, les figures touchant à ces aspects s'avèrent donc de premier plan. C'est donc pourquoi j'ai décidé de traiter, dans un

premier temps, de la figure principale qui sert à présenter ces aspects, soit la formation composite d'Henri que constitue John, puis, dans un deuxième temps, des autres figures de condensation présentent dans cette histoire. À ce titre, je tiens à préciser qu'étant donné l'ampleur du nombre de figures présentes dans ce scénario, j'ai préféré en laisser certaines de côté pour me concentrer sur celles que je considérais plus importantes.

2.3.2.1 John : une formation composite d'Henri

Contrairement à dans le film *Lost Highway*, où le protagoniste disparaît pour laisser place à sa formation composite, dans *Le Rassemblement*, le personnage d'Henri est en contact direct avec la sienne : John. En effet, bien que l'on ne puisse le comprendre qu'à la toute fin du récit, il s'avère que le personnage de John constitue une formation composite d'Henri avec une autre entité qui, contrairement à ce dernier, a décidé d'agir pour renouer avec son père.

Or, pour bien comprendre cela, il nous faut tout d'abord analyser les éléments qui puissent nous permettre de les assimiler l'un à l'autre, soit les ressemblances. L'élément principal à la base de celles-ci concerne le fait que John, au même titre qu'Henri, a coupé tout contact avec son père qui, nous l'apprendrons vers la fin, est Léo. En ce qui a trait aux raisons de cette perte de contact, les seules qui nous soient mentionnées clairement sont en regard du couple Léo/John où, comme nous pouvons le voir dans les scènes 23 et 44, ce dernier est vraisemblablement en désaccord avec les croyances spirituelles de son père et donc, avec les valeurs de ce dernier. Pour ce qui est des personnages d'Henri et de son père, au départ, les raisons de leur perte de contact peuvent apparaître comme étant assez subtiles. Par contre, elles tendront à se clarifier lorsque nous prendrons en considération la relation de John et de Léo. Ainsi, au même titre que sa formation composite, Henri est en désaccord avec les valeurs de son père et cela devient accessible lorsque nous analysons le mode de vie de chacun.

En effet, en regardant l'extrême opulence dans laquelle vit le père d'Henri, il serait possible de se demander pourquoi Henri vit de son côté assez simplement (ex. : en appartement, sans voiture, etc). Comme son frère, Henri aurait pu décider de travailler pour son père et faire beaucoup d'argent. Au contraire, il a opté pour un mode de vie plutôt modeste ainsi que pour un emploi de facteur qui, à ce titre, se verra subtilement dénigré par son frère lors la scène 10. Ainsi, il devient possible d'affirmer qu'Henri n'a pas les mêmes valeurs que son père, chose qui nous est reflétée plus clairement par l'entremise de la relation entre sa formation composite (John) et son père (Léo).

De plus, toujours au niveau des ressemblances entre ces deux personnages, notons justement que la famille de John est facilement assimilable à celle d'Henri. En effet, la mère étant absente, la famille de John est composée de trois personnes, en l'occurrence, lui-même, son père (Léo) et son frère (Marc). En ce qui a trait à ce dernier, notons également qu'il est le seul, tout comme le frère d'Henri, à avoir gardé contact avec son paternel. En ce sens, j'aimerais revenir sur un aspect de cette relation qui nous permettra de relier Marc au frère d'Henri, soit Paul. Dans le scénario, et plus particulièrement lors des deux premières scènes où nous voyons Léo et Marc ensemble, nous pouvons remarquer qu'à chaque fois, il est toujours question d'argent : à la scène 23, après que Léo ait renversé sa bière, ce dernier donne de l'argent à Marc pour en avoir une deuxième; à la scène 42, alors qu'ils s'apprêtent à montrer à Henri à tirer de la carabine, Marc engueule Léo parce qu'il n'a pas l'argent qu'il lui doit pour les cibles. Cela étant dit, il devient légitime de se demander pourquoi? Or, le fait qu'il soit question d'argent à ces deux moments est un moyen pour représenter, à travers les personnages de Marc et de Léo, ce que perçoit inconsciemment Henri de la relation entre son frère et son père. En effet, si Henri n'est plus en contact avec son père parce qu'il a refusé la vie de richesse de ce dernier, il se peut fort bien que, par projection, les raisons qui font que son frère est

proche de son père soient relatives à des aspects monétaires. Il s'agit ici d'une représentation inconsciente où Henri projette sur le frère de sa formation composite, en l'occurrence, Marc, les raisons pour lesquelles il pense que son frère reste en contact avec son père. Ainsi, par ces quelques détails, il nous est possible de constater d'autres ressemblances entre Henri et John et, conséquemment, avec les membres de leur famille.

Outre ces ressemblances entre les personnages d'Henri et de John, il en existe une autre sur laquelle j'aimerais me pencher et qui concerne cette fois-ci un aspect vestimentaire, soit les pantalons de travailleur marine. D'emblée, il est tout à fait normal de se demander pourquoi, à plusieurs reprises dans l'histoire, nous nous concentrons sur ces pantalons de travailleur. Cette situation ne relève bien évidemment pas que du pur hasard : les pantalons de travailleur sont un moyen physique utilisé pour représenter la formation composite d'Henri que constitue John. En ce sens, notons que dans la première partie du scénario - soit avant que l'on se rende sur la réserve -, outre les travailleurs de la compagnie forestière aux scènes 2 et 11, le seul moment où nous nous concentrons sur ces pantalons est à la scène 3, alors qu'Henri travaille comme facteur. Or, dans la deuxième partie, ces pantalons ne sont portés la plupart du temps que par John. De cette manière, John est assimilé à Henri par le fait qu'il porte, tout comme ce dernier alors qu'il travaillait comme facteur, les mêmes pantalons de travailleur. C'est donc pourquoi, nous retrouvons dans plusieurs scènes sur la réserve, - comme la 46 où Henri affirme à Léo que les pantalons de travailleur qui sèchent ne sont pas les siens, la 103 où John commence à lui enlever ses jeans et la 111 où nous comprendrons finalement que c'était pour lui mettre ses pantalons de travailleur-, ces petits jeux mettant en scène ces pantalons et les personnages d'Henri et/ou de John.

Cela étant dit, ces pantalons de travailleur nous amènent à traiter de la deuxième entité à la base de la formation composite d'Henri qu'est John et qui ne relève pas

cette fois-ci d'une ressemblance entre ces deux personnages, soit celle qui a décidé de renouer avec son père. En effet, outre les quelques exemples mentionnés ci-haut, les autres scènes où il nous est possible de voir les pantalons de travailleur se veulent celles où nous suivons les jambes d'un personnage qui se dirige vers une machine d'exploitation forestière et qui, après quelques scènes, dépose de la dynamite à l'intérieur de celle-ci. Au départ, il nous est impossible de savoir qui est ce personnage. Par contre, vers la fin de l'histoire, nous comprendrons qu'il s'agit finalement du personnage de John. Or, en regard de la signification voulant que la coupe à blanc représente la perte de cohésion entre les générations, en sabotant les machines d'exploitation forestière, John met un frein aux coupes à blanc, signifiant ainsi sa volonté de voir le retour de cette cohésion et, conséquemment, la reprise de contact avec son père. En ce sens, ce n'est que lorsque le sabotage aura été perpétré que nous apprendrons que John est le fils de Léo et que ces derniers entreprendront finalement le dialogue. Ainsi, par l'entremise de sa formation composite, il devient possible de comprendre qu'Henri veut reprendre le dialogue avec son père, volonté qui nous est présentée plus clairement à la toute fin, lorsque les deux hommes se retrouvent dans l'ambulance. De plus, il m'apparaît intéressant de mentionner qu'en plus de représenter au plan symbolique l'autre entité de la formation composite qu'est John, l'ensemble des scènes de sabotage et conséquemment, d'explosions et de feu, se veulent des figures de condensation avec l'attentat perpétré dans le camion de poste d'Henri, au tout début de l'histoire.

2.3.2.2 Les autres figures de condensation

Un rêve se voulant un amalgame de toutes sortes de pensées refoulées qui sont condensées les unes aux autres (souvenirs, volontés, fantasmes, etc.), il m'apparaissait important, afin justement que mon scénario soit le plus représentatif de ce type de production, qu'il n'y ait pas qu'une seule thématique d'exploitée et conséquemment, qu'une seule figure de condensation. Ainsi, dans *Le Rassemblement*,

il est possible de voir d'autres éléments venir se greffer à la thématique principale, et ce, le plus souvent par l'entremise de figures de condensation. Figures sur lesquelles je me pencherai à l'instant.

2.3.2.2.1 La mère d'Henri

Tout comme nous l'avons vu précédemment lors de l'analyse du film *Lost Highway*, ne connaissant d'un personnage (son passé, ses désirs, ses craintes, etc.) que ce qui n'a été livré qu'à l'intérieur du récit lui-même, il est impératif, dans la formation d'une figure de condensation, qu'au moins un des deux éléments soit l'objet d'une répétition. En ce sens, les répétitions impliquent forcément que l'élément en question ait été vu au préalable. Or, il existe certaines exceptions à cette règle et c'est justement le cas de plusieurs des figures de condensation relatives à la mère d'Henri et plus particulièrement à son accident de voiture. En effet, la manière avec laquelle j'ai décidé de présenter cet événement, soit par petits épisodes, fait en sorte que nous avons accès à certaines figures de condensation avant même de connaître au moins un des deux éléments la composant. Un peu à la manière de la formation composite d'Henri (John) qui ne devient complètement accessible qu'une fois le film terminé, ce n'est donc qu'une fois que l'accident nous est dévoilé, soit à la scène 60, que nous pouvons prendre conscience qu'il s'agissait vraisemblablement de figures de condensation.

C'est le cas en particulier pour l'ensemble des scènes impliquant la Mercedes rose et donc, lorsque Henri se rend sur la réserve autochtone. Étant donné que, selon toute vraisemblance, la mère d'Henri est décédée (scène 100) à la suite d'un accident impliquant cette voiture et que celle-ci (à moins que son père l'ait fait réparer) est une perte totale (scène 1), il est évident que les scènes où Henri conduit la Mercedes rose s'avèrent des condensations de la voiture préférée de sa mère dans d'autres espaces-temps. Pour ce faire, il faut bien évidemment considérer que cet événement s'est

véritablement déroulé à une époque antérieure. En ce sens, notons que la présence des nombreux portraits de la mère, évoquant en quelque sorte une certaine nostalgie d'un passé révolu, son absence dans la scène avec son père (scène 10) ainsi que la scène à l'hôpital où on la voit morte sur lit (scène 100), sont ici des indices qui nous permettent justement d'y arriver.

Outre ces exemples, il y a d'autres cas de condensation en lien avec cet accident dont j'aimerais vous entretenir et qui concernent cette fois-ci quelques scènes sur la réserve autochtone, soit celles où la mère est terrifiée en traversant la rue avec son bébé. Lorsque l'on regarde les raisons pour lesquelles la mère d'Henri a eu son accident, soit en voulant éviter une femme autochtone poussant un landau et qui a décidé subitement de traverser la rue (voir scène 60), il est clair qu'il s'agit ici de figures composites où une partie de la cause de l'accident est condensée dans un autre espace-temps. De là, notons également que toutes les scènes impliquant des camions transportant des troncs d'arbres – qui semble être justement à la base du traumatisme de la femme sur la réserve (voir scène 27) -, constituent elles aussi des formations composites où un élément impliqué dans l'accident de la mère d'Henri, en l'occurrence le camion, est condensé lui aussi dans un autre espace-temps.

Comme je l'ai mentionné précédemment, cela s'avère plausible lorsque l'on considère que l'accident de la mère est un événement qui s'est véritablement produit. Or, si tel est le cas, il arrive que d'autres figures de condensation impliquant les quelques éléments nous permettant justement de considérer ce fait, tel le portrait de la mère et la scène à l'hôpital, sont décelables à l'intérieur de ce scénario. Je pense ici à la scène où, alors qu'il se fait entretenir sur l'ours noir dans la salle communautaire (scène 34), Henri voit la photo de sa mère apparaître parmi les différentes diapositives de la présentation. Cet événement se veut, au même titre que l'ensemble des exemples mentionnés ci-haut, une condensation du portrait de la mère d'Henri dans un autre espace-temps. En ce qui concerne maintenant la scène à l'hôpital (scène

100), si l'on considère qu'il s'agit peut-être d'un flash-back, celle-ci s'avérerait alors une condensation d'un mauvais souvenir dans un autre temps et non pas, comme les autres figures relevant de l'accident, dans un autre espace-temps. Cela étant dû au fait qu'il nous est possible de penser que le lieu (la chambre d'hôpital) est probablement le même.

Pour terminer avec les figures de condensation relatives à la mère d'Henri, je tenais à traiter de l'avant-dernière scène, soit lorsque nous nous retrouvons dans l'ambulance et qu'Henri voit son père (scène 115). Cette scène se veut une condensation dans un autre temps du moment où, tout juste après l'accident de la mère d'Henri, le père de ce dernier entre avec sa femme à l'intérieur de l'ambulance. En voulant aller plus loin, je pourrais même affirmer que, dans cette scène, Henri constitue lui-même une formation composite de sa mère qui, après son accident, s'est retrouvée dans une ambulance avec son mari à ses côtés.

2.3.2.2.2 L'incendie dans le camion de Postes Canada

Événement marquant de la première partie de ce scénario, l'incendie dans le camion d'Henri se retrouve lui également à la base de formations composites qui viendront s'immiscer un peu partout dans l'histoire. Étant donné que cet événement est placé dans les tout premiers instants de l'histoire, les cas de condensation qui y sont relatifs peuvent, contrairement à la grande majorité de ceux mentionnés précédemment, être perçus sur le champ.

Cela étant dit, la première figure de condensation relative à cet incident se retrouve à la scène 18 et concerne le policier qui a le visage couvert de cicatrices provenant de brûlures au troisième degré. En effet, ce personnage se veut une formation composite impliquant deux éléments relatifs à cet événement, soit l'incendie lui-même (les cicatrices), ainsi que l'enquête de la police (le policier) dont il est mention dans la

scène 6. En ce sens, le regard suspicieux du policier dans la scène 18 sert justement à représenter les accusations du patron d'Henri qui, à la scène 6, ne semble pas du tout croire en la version des faits de ce dernier. Concernant justement le patron d'Henri, notons qu'à la scène 54, le chien de Tom s'appelle Jacques, tout comme ce dernier. Il s'agit donc ici d'une figure de condensation où le nom du patron d'Henri a été condensé dans une autre entité, en l'occurrence, le chien de Tom. L'existence de cette figure ne relève pas que du simple hasard. Si tel est le cas, c'est parce que le patron d'Henri et le chien de Tom sont liés à leur manière à l'idée d'un complot : Jacques ne croit pas en la version des faits d'Henri voulant qu'il ait été victime d'un complot organisé par un couple d'Autochtones (scène 6); tandis que, concernant l'animal, Henri est persuadé qu'il est victime d'un complot où ce qu'il aurait vu derrière chez Tom n'était pas un ours, mais bien le chien de ce dernier (voir scène 54 et 89).

Da là, notons que cette idée de complot relative à l'incendie dans le camion de poste s'avère à la base d'autres figures de condensation dont il nous est possible de prendre connaissance entre les scènes 85 à 90. En effet, ces scènes se veulent le moment où Henri, suite à ce qu'il comprend, à la scène 84, que Dolorès était de mèche avec Léo, se met à s'imaginer que depuis les tout premiers instants qu'il se trouve sur la réserve, il est victime d'un complot le menant au rituel d'initiation. Sans revenir sur les actions de ces scènes, celles-ci se veulent le résultat d'une condensation du complot relatif à l'incendie de son camion de poste et, conséquemment, du sentiment de s'être fait jouer, dans une autre situation, soit celle relative à son acceptation dans la communauté de *Tauashku*.

De plus, notons que le fait que, vers la fin du récit, John assomme Henri puis le transporte par la suite sur les lieux des attentats contre la compagnie d'exploitation forestière, constitue en quelque sorte le point culminant des aspects relatifs à la condensation du complot de l'incendie du camion postal dans la communauté autochtone. En effet, de cette manière, on tente de faire croire que c'est Henri qui a

commis les attentats contre la compagnie d'exploitation forestière, au même titre que le pensait son patron en ce qui concerne l'incendie de son camion : « *Je savais que tu n'étais pas content qu'on te transfère sur un trajet motorisé, mais de là à mettre le feu au camion!* » Ici, autant le complot menant à l'incendie du camion que la perception du patron d'Henri voulant qu'il en soit l'instigateur, ont été condensés dans un autre espace-temps. Pour faire suite cette idée, notons également que le fait que les jeunes autochtones trouvent des lettres dans le sac qu'on avait donné à Henri lors de son départ dans les bois, se veut une preuve tangible de la condensation de ces éléments.

2.3.2.2.3 La visite d'Henri à sa maison familiale

Bien qu'ils se voient à la base de la principale figure de déplacement dans *Le Rassemblement* et sur laquelle je me pencherai très prochainement, il arrive tout de même que certains éléments relatifs à la visite d'Henri à sa maison familiale fassent également l'objet de figures de condensation dans ce scénario. À ce titre, notons tout d'abord que certaines d'entre elles s'avèrent beaucoup plus difficiles que d'autres à déchiffrer, comme c'est le cas notamment avec le fait qu'Henri ne prenne pas part au souper chez son père qui se verra condensée ultérieurement dans une autre situation sur la réserve autochtone. Or, avant toute chose, un bref retour sur un élément de la scène en question, soit la 10, s'avère indispensable. Dans cette scène, il nous est possible d'entendre, lors d'un moment de silence survenant tout juste après que la servante leurs ait annoncés que le dîner était prêt, le ventre d'Henri gargouiller. Ce gargouillis a bien évidemment pour but de nous signifier que ce dernier a faim. Or, malgré cela, Henri quitte la maison sans se joindre au dîner, restant ainsi sur son appétit. Élément pouvant au départ apparaître anodin, il n'en demeure pas moins qu'il se voit l'objet de figures de condensation une fois rendu sur la réserve autochtone, figures qui deviennent accessibles à travers un aspect important du rituel initiatique : le jeûne. En effet, en raison du jeûne, il arrive à quelques reprises qu'Henri soit confronté avec la faim (scènes 57 et 66). Ces scènes se veulent ainsi des formations

composites du fait qu'il n'est pas comblé sa faim chez son père dans un autre espace-temps qu'est la réserve autochtone.

En plus de ces figures, un autre élément de cette scène se voit condensé ultérieurement dans l'histoire : le quartier résidentiel que la compagnie de son père s'appête à construire. Mentionné par son frère dans un dialogue de la scène 10 et dont le faux intérêt d'Henri provoqua les foudres de son père, il nous est possible effectivement de retrouver ce quartier à la scène 98, soit lorsque le protagoniste sort de l'arbre en « U ». Ici, le quartier résidentiel constitue donc une formation composite de celui dont il est question à la scène 10 et du rituel initiatique d'Henri dans la forêt. De plus, notons également qu'à l'intérieur de cette même formation composite, l'on retrouve d'autres éléments qui y sont condensés et qui proviennent cette fois de la scène suivante à ce qu'Henri ait quitté la maison de son père, soit la 13. Je pense ici à la pluie ainsi qu'aux grosses maisons d'Outremont qui sont à la base du quartier résidentiel de personnes aisées (scène 98). Les événements relatifs à cette portion de récit possédant une grande charge émotive, il est tout à fait normal qu'ils se soient retrouvés dans l'inconscient du protagoniste et que certains d'entre eux ressurgissent par la suite sous forme de figures de condensation.

Puis, pour terminer avec les figures de condensation relatives aux événements de cette portion de récit, je ne pouvais passer aux côtés du moment où, alors qu'il est sur le point de tirer l'ours, ce dernier se retourne et nous voyons alors le visage du père d'Henri (scène 104). D'emblée, il est facile de comprendre que cette image est une formation composite de l'ours qu'Henri doit tuer et de son père. Il s'avère par contre plus intéressant de voir pourquoi il en est ainsi. Or, en prenant en considération que la volonté inconsciente d'Henri est de renouer avec son père, il devient alors possible d'affirmer qu'au niveau du récit dans son entier, cela constitue la quête principale du protagoniste, et ce, au même titre que l'ours au niveau plus restreint du rituel initiatique. Ainsi, l'ours et le père d'Henri se veulent liés l'un à l'autre du fait qu'ils

représentent à leur manière, des objectifs importants pour ce dernier. Cela étant dit, les raisons de l'existence de cette figure ne résident pas qu'en ce point en commun. S'il y a présence de cette figure dans l'histoire, c'est principalement parce qu'elle me permettait de présenter l'évolution psychologique du protagoniste. En effet, en ne tirant pas sur l'ours ayant le visage de son père, Henri nous démontre qu'il n'a plus de haine envers ce dernier et, conséquemment, qu'il est prêt à vouloir renouer avec lui.

2.3.3 Le déplacement

En raison de la nature intrinsèque de cette figure, les cas de déplacement dans *Le Rassemblement* sont beaucoup moins nombreux que ceux relatifs à la condensation. En effet, cette figure voulant que, par *transvaluation des valeurs psychiques*, ce qui est à la base du rêve apparaît moins important parce que masqué par d'autres éléments, il s'est avéré plus efficace, dans ma volonté de la transposer en scénario, qu'il n'y ait qu'un seul aspect du récit qui subisse le déplacement. En ce sens, si je désirais demeurer fidèle au véritable déplacement tel qu'entendu par Freud, je me devais de cacher l'élément central de l'histoire par d'autres aspects qui, dans l'ensemble, allaient donner l'impression d'occuper une place plus importante. Ce dernier étant naturellement lié à la quête personnelle du protagoniste, ce sont donc les aspects relatifs à celle-ci qui constituent le principal déplacement de ce scénario. Malgré cela, au fil de mon écriture, je me suis rendu compte qu'il était possible d'insérer d'autres formes de déplacement à certains moments de l'histoire. Ceux-ci étant d'ordre plus secondaire, il reste tout de même qu'ils m'ont permis d'élaborer une façon particulière de mettre en scène différentes actions de l'histoire. Or, dans cette dernière partie consacrée à la rhétorique de l'onirisme, nous regarderons comment le déplacement a été transposé à l'intérieur du scénario *Le Rassemblement*, et ce, tant dans sa forme principale que celles plus secondaires dont je viens tout juste de faire mention.

2.3.3.1 Le déplacement principal

Tel que je vous en ai fait part brièvement lors de la dernière partie sur les figures de condensation, les éléments qui ont fait l'objet du déplacement principal dans ce scénario sont ceux relatifs à la visite d'Henri à sa maison familiale. Bien évidemment, il ne s'agit pas de la visite en tant que telle qui a été l'objet de déplacement, mais bien ce qu'elle nous a permis de comprendre, soit l'existence de certains problèmes relationnels entre le protagoniste et son père. Ici, au même titre que le déplacement dans un rêve, bien que les problèmes familiaux d'Henri occupent une place beaucoup moins importante comparativement à d'autres aspects du récit, ceux-ci constituent tout de même les éléments à la base de ce dernier. En effet, lorsque l'on regarde l'ensemble du scénario, sur 116 scènes qui le composent, une seule d'entre elles concerne directement cet événement. Or, si on analyse la structure narrative du récit, il devient malgré tout possible de constater que la querelle entre Henri et son père s'avère primordiale, se voulant même l'événement déclencheur de ce dernier.

En ce sens, l'événement déclencheur dans une histoire constitue normalement le point de départ de la quête du protagoniste. En voulant suivre une construction classique, les actions d'Henri suite à la querelle avec son père auraient dû normalement concerner cet aspect de l'histoire où, par exemple, il aurait essayé de résoudre les problèmes en tentant un rapprochement avec ce dernier ou encore, à l'opposé, tenté de les empirer d'une quelconque façon. Or, dans ce scénario, puisqu'il y a eu déplacement, cela n'apparaît pas comme en étant le cas. Ici, les problèmes familiaux d'Henri sont rapidement laissés de côté par les événements relatifs aux Autochtones.

Tel un véritable déplacement, ce qui finalement se veut le plus important pour le protagoniste est masqué par une pléiade d'autres éléments qui, vraisemblablement, ne le concernent qu'indirectement. Bien qu'il y ait tout de même quelques aspects qui puissent nous rappeler la situation familiale d'Henri une fois rendu sur la réserve et

dont nous avons fait mention lors de la partie sur la condensation, ceux-ci s'avèrent tout de même assez subtils et demeurent ainsi au second plan comparativement au reste de l'histoire. De plus, il m'apparaissait intéressant de signaler que ce déplacement se voit représenté physiquement lorsque le protagoniste se rend en voiture sur la réserve autochtone où, forcément, il se déplace vers celle-ci. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une caractéristique indispensable à la transposition de cette figure dans un scénario, ce déplacement physique permet tout de même de donner un indice de l'existence de celui plus sournois se situant au niveau psychologique.

2.3.3.2 Les autres figures de déplacement

Outre cette figure principale, il est également possible de remarquer d'autres formes plus secondaires de déplacement qui, en plus de se retrouver de manière ponctuelle au fil du texte, présentent certaines ressemblances. En ce sens, tel que j'en ai fait mention précédemment, ces figures m'ont amené à développer une manière particulière d'entrevoir la mise en scène de certaines actions de l'histoire ce qui, conséquemment, a eu pour effet de créer des similitudes entre celles-ci. Dans le cas présent, j'ai donc décidé de transposer les caractéristiques du déplacement au niveau de la scène plutôt qu'à celui du scénario dans son entier, comme c'était le cas avec le déplacement principal. Ainsi, les éléments importants d'une scène en arrivent à être masqués au protagoniste par d'autres qui, à ce moment particulier, en possèdent vraisemblablement beaucoup moins.

Assez nombreux, il s'agit de tous les moments où, alors qu'Henri est sur le point d'en savoir davantage sur un aspect important le concernant, l'action se déplace soudainement ailleurs, l'empêchant ainsi de savoir de quoi il s'agissait finalement. À ce titre, deux exemples retiendront ici notre attention. La première se situe à la fin de la scène 25 où, alors qu'il vient d'annoncer à Henri que les deux autochtones qu'il a vus précédemment dans son camion sont en fait ses propres parents, Léo quitte

subitement la chambre de ce dernier. Ici, comme s'il avait vraisemblablement quelque chose à cacher à Henri, Léo part au moment où il aurait dû normalement aller au fond des choses. Ainsi, tel un véritable déplacement, Henri n'a pas accès aux éléments fondateurs de cette situation qui le concerne directement et qui, si elle s'avère véridique, est d'une importance capitale pour sa personne.

Comme deuxième exemple, il y a également celle de la scène 30, soit quand Henri se trouve chez Léo et qu'un ours se met à rôder autour de la maison de Tom. Dans cette scène, alors qu'Henri vient tout juste de poser une question à Léo relativement à ses parents autochtones, ce dernier détournera l'attention sur autre chose, en l'occurrence, le danger que représente l'ours pour les enfants de Tom. Encore une fois, telle une censure opérée par déplacement, au moment où le protagoniste s'apprête à en savoir davantage sur ses parents, on masque l'accès à l'information en déplaçant l'action du récit ailleurs. Ainsi, au niveau de l'histoire, ces déplacements ont pour effet de court-circuiter l'action et donc, d'empêcher le protagoniste de connaître le véritable sens de certains éléments importants auxquels il est confronté à travers sa quête.

C'est ainsi que se termine ce chapitre relatif à la rhétorique de l'onirisme. Après avoir établi les principales caractéristiques de la condensation et du déplacement au niveau de la psychanalyse freudienne, nous nous sommes concentrés sur leur transposition au cinéma. À ce titre, l'analyse d'un corpus de trois films nous aura tout d'abord permis de voir comment ces deux figures avaient pu être transposées par des auteurs de renoms en ce qui concerne l'onirisme, et ce, avant de nous pencher sur notre propre travail de transposition opéré lors de l'écriture du scénario *Le Rassemblement*. En ce sens, comme nous avons pu le remarquer, l'emploi de la rhétorique du rêve dans ce scénario ne s'est pas fait dans la seule optique de l'installation de procédés stylistiques. En effet, ces figures sont venues influencer directement des aspects importants du récit. En ce sens, pendant que la figure de condensation favorisait

l'unité du récit par la création de ponts entre certaines thématiques que nous désirions exploiter, de son côté, celle du déplacement, en nous permettant de délier la quête du protagoniste de l'événement déclencheur, jouait de manière directe sur la structure du récit. Or, maintenant que l'essentiel des bases idéelles et formelles de cette histoire ont été posées, nous trouvions intéressant de revenir, le temps d'un dernier chapitre, sur les principales étapes de notre démarche d'écriture qui a mené au dépôt de ce scénario.

CHAPITRE III

LA DÉMARCHE D'ÉCRITURE

Dans l'ensemble, l'écriture de ce scénario de long-métrage se sera échelonnée sur une période d'environ trois ans. Bien évidemment, ces trois années n'ont pas été consacrées exclusivement à la scénarisation. Avant d'entamer l'écriture de cette histoire, des périodes de réflexions et de recherches m'ont permis à la fois de structurer mes idées ainsi que de répondre à certains questionnements relatifs aux différents sujets que je désirais exploiter. Ce n'est donc qu'une fois cette période de tâtonnement effectuée que l'écriture du scénario a enfin pu commencer. Or, dans ce dernier chapitre, nous regarderons, et ce, à travers un retour sur cette démarche d'écriture, comment quelques impressions de départ ont fini par donner un scénario de 110 pages intitulé *Le Rassemblement*.

3.1 La préparation à l'écriture

3.1.1 Avant la maîtrise

C'est à partir du moment où j'ai décidé de soumettre ma candidature à la maîtrise en communication de l'UQAM que les premières idées relatives à cette histoire ont commencé à émerger. En effet, lors de la rédaction de mon dossier de présentation, j'ai commencé à réfléchir plus précisément au projet sur lequel j'avais l'intention de me pencher. Au départ, bien que je savais déjà, comme j'en ai fait mention lors du premier chapitre de ce document d'accompagnement, que la problématique de mon projet de mémoire allait toucher l'onirisme et que je désirais me consacrer à l'écriture d'un scénario de long-métrage, je ne connaissais toujours pas les thématiques qui

allaient être abordées. Au fil de mes réflexions, les aspects relatifs aux Autochtones ont commencé tranquillement à faire leur bout de chemin jusqu'à ce que j'en arrive, une fois rendu au dépôt mon projet de mémoire, à être persuadé qu'il s'agissait là de sujets que je désirais exploiter. Par contre, je n'avais toujours pas d'idée précise en ce qui a trait à la place qu'ils allaient occuper à l'intérieur de l'histoire. À ce moment, seule ma volonté de traiter des aspects relatifs à l'importance de l'environnement et du rêve pour cette communauté m'était connue. Je savais pertinemment qu'au fil de mon cheminement dans la maîtrise, ces quelques idées allaient évoluer, chose qui, bien évidemment, est arrivée.

3.1.2 L'évolution du projet à travers la scolarité de la maîtrise

Pendant mon cheminement lors de la scolarité de cette maîtrise, certains cours m'ont amené plus particulièrement à réfléchir à mon projet de création et, bien évidemment, à le faire évoluer. Dans l'ensemble, il y a quatre cours qui, en raison de l'enseignement reçu et/ou des travaux demandés, ont eu une influence directe sur mon projet scénaristique. Parmi ceux-ci, on compte tout d'abord le cours d'*Approches anthropologiques*. Au départ, je n'avais aucune attente particulière face à ce cours concernant l'influence qu'il aurait pu avoir sur le scénario que je désirais écrire. En plus de satisfaire un intérêt personnel, je savais que ce cours allait me donner un bagage de connaissances qui, si ne n'était pas pour mon projet de mémoire, ne pouvaient qu'inévitablement me servir à l'avenir. Or, durant ce cours, il s'est avéré que j'ai fait certaines acquisitions qui ont joué un rôle déterminant sur l'histoire que j'allais scénariser. En effet, c'est à ce moment que je me suis familiarisé avec les rituels de passage et, conséquemment, avec certains aspects les constituant qui, m'ayant fortement inspiré, m'ont poussé à vouloir les intégrer à mon histoire. Tel que j'en ai fait mention lors du premier chapitre de ce document d'accompagnement, je pense ici, entre autres, à l'idée relative à la transmission des valeurs entre les diverses générations qui, au fil du temps, s'est avérée l'élément central de ce scénario. Sans le

cours d'*Approches anthropologiques*, cette histoire ne s'appellerait probablement pas *Le Rassemblement*.

Ensuite, comme autre cours qui a su influencer mon scénario, il y a eu celui de *Paradigmes pour l'étude de la communication*. Contrairement à celui d'*Approches anthropologiques*, ces cours m'amenaient à entrer directement en contact avec ma création où, dans tous les cas, j'ai dû plancher sur le synopsis de mon histoire. Tout a commencé avec le cours de Paradigme où, ayant pris celui avec les étudiants en médias interactifs, pour la fin de la session, nous devions présenter une ébauche de notre projet de création ce qui, dans mon cas, consistait en un synopsis. Ainsi, j'ai donc été obligé de me mettre à réfléchir de manière plus précise à l'histoire que je désirais raconter. Or, avant de commencer à penser à écrire le synopsis, tel un scénariste exemplaire, j'ai tout d'abord produit une déclaration d'intention. Cet exercice essentiel m'aura donc permis de coucher sur papier les grandes lignes de l'histoire que je prévoyais écrire, et ce, tant au niveau de la forme, des thématiques que du personnage principal. En ce sens, afin d'éviter les répétitions, je ne traiterai ici que des caractéristiques du protagoniste et omettrai celles relatives à la forme et aux thématiques qui, bien évidemment, se veulent les mêmes que celles présentées dans le premier chapitre de ce document d'accompagnement.

Donc, en ce qui concerne le personnage principal, notons qu'avant même d'entreprendre mes réflexions concernant l'histoire, j'ai commencé par écrire celle du protagoniste en me posant différentes questions à son sujet : Quel âge a-t-il? Que fait-il dans la vie? D'où vient-il? Quelle relation entretient-il avec sa famille? Toutes ces questions m'ont donc amené à mieux connaître celui qui serait le pôle central de l'histoire, chose qui, bien évidemment, s'avère essentielle : avant de commencer à faire évoluer un personnage, il faut tout d'abord savoir qui il est. De plus, cet exercice a joué un rôle déterminant sur l'issue de la structure du récit puisque c'est suite à cela que les grandes lignes de la trame narrative sont nées. En effet, c'est donc à ce

moment que le personnage d'Henri a vu le jour et, conséquemment, les aspects relatifs à sa famille auxquels les autres sujets que je désirais exploiter (autochtones, rituels de passage, transmission des valeurs, etc.) sont venus par la suite se greffer graduellement. La constitution du personnage principal m'a donc permis de donner une ligne directrice à l'histoire, une sorte de squelette de base auquel j'allais donner chair avec différents événements qui, bien entendu, exposeraient les thématiques ci haut mentionnées.

Une fois cette tâche accomplie, j'ai pu entreprendre la rédaction du synopsis. Bien que plusieurs éléments de ce dernier aient pu évoluer différemment pendant la rédaction du scénario, il reste que les principaux événements de l'histoire y étaient déjà présents à ce moment. En effet, les visions des autochtones dans le camion de poste au début, le feu dans ce dernier, la perte d'emploi d'Henri, la querelle avec son père, le départ pour la réserve et le rituel de passage sont autant d'éléments qui figuraient déjà dans le premier synopsis. Par contre, il faut noter également que d'autres éléments qui s'avèrent assez importants dans le scénario final, étaient soit traités différemment, soit manquaient tout simplement à l'appel.

Ces éléments en question ont été remaniés ou encore ont tout simplement intégrés à l'histoire quelques mois plus tard, soit lors de l'écriture du deuxième synopsis dans le cours de *Méthodologie générale* où, en guise de travail final, nous devions présenter aux autres étudiants une ébauche de notre projet de mémoire. Étant de ceux qui faisaient un mémoire-crédation, nous avons convenu qu'il était plus pertinent que mon travail porte sur la portion création et, qu'étant donné la nature de mon projet, j'allais répondre aux exigences d'une demande en scénarisation d'un long-métrage de la *Sodec* ou de *Téléfilm Canada*. Or, outre un exemple de scène, il s'est avéré que j'avais déjà produit la plupart des éléments que ces demandes exigeaient lors du premier synopsis (déclaration d'intentions, descriptions des personnages, etc.). J'en ai donc profité pour étoffer certains aspects de l'histoire et, conséquemment, retravailler

le synopsis. Quelques mois s'étant écoulés depuis l'écriture du premier synopsis, j'ai donc pu prendre le temps de le relire avec le recul nécessaire. Ainsi, c'est lors de cette réécriture que l'idée du manque de cohésion entre les générations est devenue centrale à l'intérieur de ce récit. De plus, notons que c'est à ce moment que la possible résolution de conflit entre Henri et son père a été insérée à la fin de l'histoire. En effet, dans la première version du synopsis, il n'était plus question du père d'Henri suite à la scène de leur querelle. Or, puisqu'il s'agissait tout de même d'un élément important au niveau dramatique (événement déclencheur), j'ai trouvé qu'en ne dénouant pas ce conflit, mon histoire était incomplète, chose que je n'aurais probablement pas pu percevoir sans le recul que j'avais lors de cette deuxième réécriture.

Enfin, le dernier cours qui a joué un rôle important sur l'évolution de l'histoire de ce scénario est celui de *Séminaire de synthèse*. En effet, ayant encore une fois pris le groupe avec les étudiants en médias interactifs, ce cours m'a donné la chance de soumettre mon synopsis à un groupe-témoin, puis de vérifier la viabilité de l'histoire par l'entremise d'un questionnaire touchant à des aspects essentiels de cette dernière (ex. : compréhension des thématiques, de la structure narrative, de la quête du protagoniste, etc.). Cet exercice s'est avéré essentiel à mon cheminement d'écriture puisqu'il m'a permis d'obtenir différents points de vue concernant des éléments importants de mon récit avant de passer à l'étape du scénario. Fort heureusement, l'histoire en général a été très bien reçue et l'ensemble des différents enjeux que je désirais aborder furent très bien compris. Malgré cela, il reste que cet exercice m'a tout de même permis de faire évoluer mon histoire à certains égards, notamment en ce qui concerne les aspects relatifs à la coupe à blanc. En effet, lors de l'analyse des réponses données par les membres du groupe-témoin, il s'est avéré que cet élément a semblé pour certains comme manquant d'originalité, du fait principalement qu'il avait reçu une trop grande couverture médiatique depuis quelques années. Après réflexions, j'ai réalisé que cette impression était due à une scène en particulier, soit

celle où Henri rencontre John au bar de la réserve. Dans cette version, John demandait à Henri de manière agressive s'il était venu travailler pour une compagnie forestière, ramenant ainsi au débat entre Blancs et Autochtones concernant l'exploitation de la forêt, sujet ayant été bien évidemment celui visé lors des commentaires concernant le manque d'originalité. Or, bien que dans ce synopsis je désirais déjà donner à la coupe à blanc la valeur symbolique du manque de cohésion mentionnée précédemment, ce commentaire m'a permis de prendre conscience que cet aspect n'avait pas été perçu comme tel. Étant une pierre angulaire de cette histoire, je me devais absolument de le modifier afin d'en faciliter sa compréhension.

Pour ce faire, en plus de couper l'agressivité de John dans la scène ci-haut mentionnée, j'ai décidé de donner des signes beaucoup plus clairs de cette signification en installant les coupes à blanc à des moments plus stratégiques de l'histoire. À ce moment, les scènes où l'on voyait des coupes à blanc étaient beaucoup moins nombreuses que dans le scénario final et se situaient toutes lorsque Henri partait pour son rituel de passage. Or, bien qu'il était tout de même possible de comprendre cette métaphore, celle-ci s'avérait beaucoup plus subtile. Pour remédier à cette situation, j'ai donc décidé d'accoler des plans montrant des coupes à blanc aux scènes qui affirmaient ce manque de cohésion, comme celle de la querelle entre le protagoniste et son père ou encore celle du bar justement où John ridiculise le chaman du village. De plus, c'est également à partir de ce moment que j'ai décidé d'intégrer des plans montrant la forêt lors des scènes où la cohésion était de retour, telles celle du festin avant le départ d'Henri ou encore celle à la toute fin où le village est de nouveau entouré de forêt, symbole du retour de la cohésion dans la communauté.

3.1.3 La recherche sur les autochtones

Même si mon histoire avait évolué énormément lors de ma première année de scolarité de la maîtrise et que je connaissais l'ensemble de sa structure narrative, il

reste que certaines recherches demeuraient essentielles avant d'entamer la rédaction du scénario. En effet, étant donné que le principal de l'action se déroulait sur une réserve autochtone et que j'allais procéder à un rituel de passage, je me devais d'étoffer mes connaissances quant aux diverses coutumes de ce peuple. Sachant que le contexte du film était celui du Québec des années 2000, il me fallait, dans un premier temps, de trouver la communauté autochtone dans laquelle nous allions nous retrouver, puis, dans un deuxième temps, de mettre la main sur de l'information précise relativement aux rituels de passage qui sont et/ou étaient pratiqués à l'intérieur de cette dernière. Au fil de mes recherches, je suis tombé sur un ouvrage fort intéressant d'Yvette Barriault intitulé *Mythes et rites chez les Indiens Montagnais* qui, d'un seul coup, m'a permis de répondre à ces deux nécessités.

Comme le titre nous en informe, en plus de présenter les principaux mythes de la communauté montagnaise - que l'on nomme maintenant Innue -, certaines parties de ce livre m'ont permis de connaître en détail les différentes étapes des rituels de passage pratiqués à l'intérieur de celle-ci. Ces rituels étant des cérémonies qui servent à marquer le passage de l'individu d'une situation déterminée à une autre, celles-ci varient bien évidemment en fonction de l'endroit où ce dernier est rendu dans son évolution. Or, puisque dans mon histoire le but du rituel était que le protagoniste soit agrégé à la communauté, le rituel de passage qui, selon moi, s'est avéré le plus adéquat pour représenter cette situation et qui, de plus, était intéressant au niveau narratif, en fut un d'initiation au monde des adultes.

C'est donc à ce moment que l'ensemble des étapes relatives au rituel de chasse à l'ours d'Henri se sont vues intégrées à l'histoire et qui, à quelques détails près, sont les mêmes que celles opérées traditionnellement par les Innus lors du passage d'un garçon au monde des adultes. Ainsi, l'application de ces étapes est venue jouer un rôle déterminant sur le déroulement de l'histoire. En effet, comme nous pouvons le remarquer dans le scénario final, la séquence du rituel comporte un grand nombre

d'étapes, tels les périodes d'instructions (l'ours et son terrain, le tir), le jeûne (pour visualiser l'ours), la sudation et les entailles sur la peau (pour accélérer la visualisation), le festin ainsi que le départ pour la chasse, qui, en bout de ligne, finissent par occuper plus du tiers de l'action. Bien qu'avant cette recherche, j'avais pu développer mes connaissances des rituels de passage lors du cours d'*Approches anthropologiques* et donc, que j'avais une bonne idée de ce à quoi allait pouvoir ressembler le rituel d'Henri, je ne pouvais connaître les détails des étapes de ce dernier. Celles-ci m'étant maintenant connues, il ne me restait plus qu'à les adapter en fonction de l'époque dans laquelle cette histoire allait se dérouler et surtout de l'évolution dramatique vers laquelle je désirais que les événements tendent, choses qui, bien évidemment, relevaient de l'étape suivante, en l'occurrence, l'écriture du scénario.

3.2 L'écriture du scénario

3.2.1 Du synopsis au scène-à-scène

Après ces périodes de recherches et de réflexions qui, à travers la scolarité de ma maîtrise, m'ont amené à définir mes intentions, à connaître le profil psychologique du protagoniste ainsi qu'à rédiger trois versions de synopsis, j'étais enfin prêt à passer à l'écriture du scénario. Or, en scénarisation, et ce, surtout dans le cas d'un long-métrage, le passage du synopsis au scénario nécessite bien souvent d'autres étapes d'écriture qui, graduellement, permettront de détailler encore davantage l'histoire avant de passer à l'étape finale. En effet, il arrive régulièrement qu'un scénariste rédige tout d'abord un scène-à-scène pour par la suite se concentrer sur une première version de scénario non dialoguée. Dans mon cas, j'ai décidé d'opter pour l'écriture scène-à-scène, mais ai laissé de côté celle de la version non dialoguée qui,

bien qu'elle puisse être bénéfique au processus d'écriture, ne m'est pas apparue indispensable.

L'écriture du scène-à-scène consiste, comme le nom le suggère, en une division de l'histoire en fonction des différentes scènes (et souvent les principales) que nous retrouverons ultérieurement dans le scénario. Contrairement au synopsis qui se lit en continuité, le scène-à-scène est un texte fragmenté où, au même titre que dans un scénario, des intitulés indiquant le numéro, la situation de la scène (ex. : intérieur ou extérieur), la présentation du décor (ex. : camion) ainsi que le moment de la journée où prend place l'action (ex. : aube, jour, nuit et crépuscule), précéderont la description de chacune des scènes¹. Quant à elle, la description est un résumé où l'on présente les grandes lignes de l'action, les intentions des personnages ainsi que ce qu'ils se disent, mais sans la présence des dialogues (ex. : Kevin dit à Steeve qu'il a belle coupe de cheveux. Steeve le remercie et lui donne le numéro de son coiffeur).

En scénarisation, les scènes étant des unités de temps et/ou de lieu, la transposition de mon synopsis en scène-à-scène a eu pour effet de diviser l'histoire en une soixantaine d'entre-elles. Or, lorsque l'on regarde le nombre de scènes qui se retrouvent à l'intérieur du scénario final, en l'occurrence 116, il est clair que l'histoire a continué d'évoluer lors du passage du scène-à-scène en scénario. Malgré cela, en plus de me forcer à détailler les actions à l'intérieur de chacune des scènes, cet exercice s'est avéré essentiel à plusieurs niveaux. Tout d'abord, il m'a permis d'étoffer la structure dramatique de l'histoire. Ainsi, c'est à ce moment que, par exemple, les différentes étapes du rituel de chasse à l'ours d'Henri ont été intégrées de manière plus précise à l'intérieur du récit. Ensuite, du fait que l'histoire se retrouve divisée en fonction des principales scènes qui la composent, cela m'a donné une meilleure vue d'ensemble du rythme du récit, et ce, en me permettant, entre autres, de mieux percevoir la longueur

¹ Hubert-Yves Rose, *Atelier de scénarisation I*, UQAM, Automne 2003.

de certaines parties comparativement à d'autres. De plus, toujours en raison de cette division scène par scène, cet exercice m'a permis de vérifier de manière plus directe la viabilité des rapports entre les différents événements du récit, bref, d'avoir déjà un aperçu du montage implicite de l'action.

3.2.2 Du scène-à-scène au scénario

Une fois le scène-à-scène complété, il ne me restait plus qu'à commencer le travail de scénarisation, chose qui, majoritairement, consistait à étoffer la description des scènes ainsi qu'à inclure les dialogues. Ayant déjà scénarisé les deux premières scènes lors du travail de *Méthodologie générale* me demandant de répondre aux exigences d'une demande en scénarisation de la *Sodec* ou de *Téléfilm Canada* (on demande un exemple de deux scènes), j'ai décidé de poursuivre l'écriture de manière chronologique. En ce sens, il arrive que certains scénaristes choisissent de ne pas procéder ainsi et de plutôt s'attaquer directement aux scènes plus importantes pour par la suite compléter l'histoire par celles de second plan. Dans mon cas, j'ai toujours opté pour ce genre d'écriture parce que je trouve qu'il me met en contact plus directement avec l'évolution du protagoniste et, conséquemment, celle de l'histoire. Or, bien que les grandes lignes de la structure du récit étaient établies, il me restait toujours quelques zones de flou dont je savais qu'elles allaient se régler au fil de l'écriture. Ainsi, puisque dans cette histoire nous allions toujours suivre le même personnage, procéder de manière chronologique me permettait donc de mieux connaître son état psychologique actuel et, conséquemment, le faire réagir en fonction de ce dernier et non pas selon ce que j'avais nécessairement imaginé au départ. Cela me donnait donc une plus grande latitude au niveau créatif.

Cela étant dit, ma manière de procéder était donc une écriture scène par scène, et ce, telles que les règles de l'art l'exigent, en essayant toujours de visualiser l'action en fonction de ce qu'elle allait donner en film. En ce sens, lorsqu'on scénarise, il faut

déjà penser à l'éclairage, au son, et au montage implicite du film. Cette dernière notion de montage implicite est très importante et m'a aidé énormément à visualiser la mise en scène de l'histoire. En effet, bien que le montage relève d'une étape ultérieure, il se doit tout de même d'être pressenti dans le scénario : « [...] un scénariste doit avoir des notions aussi précises que possible du montage [...] puisque dans beaucoup de scénarios on « écrit monté ».² » Ce montage implicite se situait principalement à deux niveaux. Le premier était au niveau de la description de l'action dans les scènes où, dans bien des cas, j'essayais qu'une phrase soit plus ou moins l'équivalent d'un plan filmique. Bien que cela soit propre à chacun, je trouve personnellement que procéder ainsi est la meilleure manière de voir ce à quoi ressemblera le film en question parce que cela me pousse à découper l'action telle qu'elle le sera une fois montée.

Ensuite, le deuxième montage implicite se situait au niveau des scènes elles-mêmes. Or, le fait que dès qu'on change de lieu et/ou de temps, l'on doit changer de scène, j'étais confronté à des choix qui allaient avoir des conséquences importantes sur le rythme ainsi que sur la temporalité de l'histoire. En effet, pour ce qui est du rythme, le simple fait par exemple de présenter successivement plusieurs scènes assez courtes avait pour effet de dynamiser l'action, tout comme, à l'opposé, des scènes plus longues la ralentissaient. En ce sens, je devais toujours prendre en considération, au même titre qu'au montage, quel rythme devait prendre mon scénario afin de représenter le plus efficacement l'intensité dramatique de certains moments de l'histoire. De plus, en raison des conventions qui régissent la scène dans un scénario (unité de temps et/ou de lieu), notons que les changements de scènes ont une incidence directe sur la temporalité du récit et, conséquemment, sur sa conception. En effet, dans un scénario, une transition entre deux scènes implique forcément l'installation d'une ellipse temporelle, et ce, même s'il ne s'agit que d'un changement

² Jean-Claude Carrière et Pascal Bonitzer, *Exercice du scénario*, F.E.M.I.S., 1990, p. 13.

de lieu. Cette situation m'amenait donc à prendre des décisions importantes où, dans certains cas, plusieurs possibilités de mise en scène s'offraient à moi. Prenons par exemple celui où un personnage devait passer d'un lieu à un autre. Ici, soit que nous suivions le personnage et demeurions dans la même scène, ne créant ainsi aucune ellipse, ou bien, soit que nous changions de scène et nous nous retrouvions directement dans le deuxième lieu, provoquant donc un saut dans le temps. Bien que cela puisse paraître anodin, il reste qu'au niveau scénaristique, le choix d'une ou l'autre des situations peut avoir des répercussions importantes sur le récit du fait que d'un simple changement de scène, je décide ou non de présenter une portion de temps et, conséquemment, d'informations. En ce sens, lorsque ce genre de situation se présentait, j'essayais toujours de m'interroger sur les conséquences qu'allait avoir ce choix au niveau narratif, questions qu'un monteur se pose constamment.

3.2.2.1 Les questionnements rencontrés lors de l'évolution de l'histoire

En général, la rédaction du scénario s'est très bien passée en raison principalement de la rigueur d'écriture que je me suis imposée tout au long de cette période. En effet, tel un travailleur d'usine, j'écrivais à tous les jours du lundi au vendredi et prenais congé les week-ends. Cette pose de deux jours s'est avérée essentielle parce qu'elle me permettait de prendre régulièrement un peu de recul sur mon histoire. En ce sens, lorsque je recommençais le lundi, je relisais toujours les deux ou trois dernières scènes que je venais d'écrire, ce qui me permettait, en plus de modifier certains éléments au passage, de reprendre contact avec l'histoire là où je l'avais laissée quelques jours auparavant. Malgré cela, il est arrivé, comme dans tous projets de créations, des périodes où je me suis questionné, et ce, tant sur des aspects relevant de l'œuvre elle-même que sur sa réception par les futurs lecteurs. Ainsi, ces questionnements ont pris diverses formes : pertinence de certains éléments de l'histoire, compréhension de l'œuvre en général, intérêt pour le récit, etc. Or, dans

cette dernière partie de ce troisième chapitre, nous regarderons donc ces principaux questionnements qui sont survenus pendant l'écriture de ce scénario.

3.2.2.1.1 Dois-je utiliser ou non la langue innue?

Mon histoire se déroulant principalement sur une réserve autochtone, des choix quant à la pertinence de l'utilisation de la langue innue dans les dialogues se sont très rapidement imposés. En effet, bien qu'il s'agisse d'une fiction à caractère onirique et que, de là, tout devenait en quelque sorte possible – les habitants de la réserve auraient très bien pu parler chinois –, en raison de ma volonté de traiter de certains aspects de la culture autochtone, je me devais de ne pas présenter un portrait qui s'éloignait trop de la réalité et donc, forcément, utiliser un minimum de la langue parlée. Or, au fil de mes réflexions, j'en suis venu à la conclusion que l'utilisation de la langue innue pour certains passages ne s'avérerait pas nécessairement obligatoire à ce stade-ci de la rédaction. En effet, étant donné la charge de travail assez imposante qu'aurait demandé la traduction de certains dialogues en langue innue, je trouvais que, pour une version première de scénario, il était préférable de mettre toutes mes énergies sur l'écriture d'une bonne histoire et de remettre ce travail à une deuxième version. De plus, tout aidant à représenter davantage qu'il s'agissait du rêve d'Henri – qui l'on présume, ne connaît pas l'innu –, cela ne changeait en rien à la portée idéologique des divers aspects de la culture autochtone que je désirais aborder.

Par contre, l'utilisation d'un mot innu s'est avérée indispensable lorsque venu le temps de donner un nom à la réserve. En ce sens, puisque je ne désirais pas que l'action se déroule sur une réserve qui existait véritablement, afin, entre autres, de ne pas cibler une communauté en particulier, je me suis mis à faire quelques recherches pour trouver un nom innu qui serait susceptible de représenter un aspect important de mon histoire. Or, après quelque temps, j'ai finalement trouvé un terme qui répondait à cette exigence : tauashku. Signifiant « au milieu de la forêt », en plus de m'inspirer pour la

conception de certains aspects de la mise en scène, l'utilisation de ce mot pour le nom de la réserve me donnait la chance d'aller encore plus loin en ce qui concerne la représentation symbolique que je désirais donner à la forêt, en l'occurrence, la cohésion. En effet, bien que je savais déjà que la forêt allait renaître vers la fin de l'histoire, je ne savais toujours pas comment j'allais m'y prendre pour le démontrer. C'est donc suite à la découverte de ce nom que j'ai eu l'idée que la réserve soit entourée par la coupe à blanc au début de l'histoire, puis qu'elle le soit par la forêt à la fin. Ainsi, j'allais ajouter à la valeur symbolique de la forêt que je désirais exprimer : la cohésion étant de retour dans cette société, la réserve se voyait de nouveau, tel que son nom le signifie, au milieu de la forêt.

3.2.2.1.2 Y a-t-il trop de thématiques?

À de nombreuses reprises, étant donné la dimension onirique de mon histoire qui, par moments, amène dans des avenues narratives moins « conventionnelles », mes questionnements ont très régulièrement touché la compréhension de l'œuvre par les lecteurs éventuels. En ce sens, une des principales craintes que j'avais en regard de mon récit était que l'on trouve qu'il y ait trop de thématiques et qu'on ne réussisse pas à voir le fil conducteur qui les unit, bref, que ce soit trop confondant. Même si j'avais déjà vérifié cet aspect lors de l'évaluation de mon synopsis par un groupe-témoins dans le cadre du cours de *Séminaire de synthèse* et, qu'à ma grande satisfaction, personne n'avait eu cette impression, il reste que cette crainte est constamment revenue me hanter pendant l'écriture.

Ces questionnements survenaient principalement lorsque de nouveaux éléments auxquels je n'avais pas nécessairement pensé au départ venaient s'ajouter à l'histoire, dont, entre autres, les scènes de sabotage de la compagnie forestière. À ce titre, bien que j'étais persuadé de la pertinence de ces scènes au niveau idéologique (voir 2^e chapitre), il n'en demeure pas moins que le fait d'ajouter encore une fois de nouveaux

éléments à la multitude de ceux déjà existants, m'a fait douter de la compréhension de mon œuvre. Ces doutes m'ont donc forcé à clarifier ma pensée et à installer, un peu à la manière des plans de coupes à blanc et de forêts, ces scènes à des moments stratégiques afin d'en faciliter leur compréhension ou, du moins, de donner certaines pistes de lecture. Ainsi, puisqu'elles représentent chacun à leur manière l'évolution graduelle vers le retour à la cohésion, les scènes menant au sabotage se retrouvent toujours suivant les indications annonçant les différentes étapes du rituel : plus nous avançons à travers le rituel, plus nous nous rapprochons du sabotage. Comme nous pouvons le remarquer, malgré la structure assez chargée de l'histoire au niveau des thématiques, je n'ai pu m'empêcher d'y rajouter d'autres éléments au fil de l'écriture. L'aspect onirique s'y prêtant à merveille en raison notamment de la condensation, le but n'était bien évidemment pas de rajouter pour le simple plaisir de complexifier l'histoire. À chaque fois, en plus d'être pertinents, ces nouveaux éléments se devaient d'être intégrés adéquatement afin de favoriser le plus possible la compréhension des futurs lecteurs.

3.2.2.1.3 Faut-il séparer le rêve de la réalité?

Même si une de mes volontés au niveau de la forme de l'histoire était justement de ne pas séparer le rêve de la réalité, et ce, pour l'ensemble des raisons soulevées lors du premier chapitre, il reste que des questionnements en regard de cet aspect se sont tout de même présentés pendant la rédaction du scénario. En effet, toujours en fonction de favoriser la compréhension éventuelle de l'histoire, il m'est arrivé à plusieurs reprises de me poser la question si l'histoire allait être plus facile à comprendre si je donnais des pistes plus précises en ce qui a trait à ce qui relève du rêve ou de la réalité. Bien qu'après réflexions, je revenais assez rapidement à mes volontés de départ, ces questionnements m'ont tout de même poussé à définir avec plus de précision ma façon de scénariser l'action.

En effet, c'est à partir de ces questionnements que le POV est apparu d'une manière plus définitive à travers mon scénario. En ce sens, dans un rêve, notre point de vue est pratiquement le même que lorsque nous sommes éveillés et donc, il n'arrive pas que nous nous voyions de l'extérieur en train d'accomplir une action. Or, partant de ces constations, j'en suis venu à la conclusion qu'au cinéma, le POV s'avérait la façon la plus adéquate pour représenter le point de vue du rêveur à l'intérieur d'un rêve. Bien que j'aie déjà réfléchi à cet aspect avant de commencer à écrire cette histoire, je n'avais pourtant pas décidé des détails relatifs à l'utilisation du point de vue subjectif dans mon scénario. En tant normal, il est très rare que l'on retrouve dans un scénario ce genre d'indications qui, en raison des leurs aspects plus techniques, relèvent davantage d'une étape ultérieure, en l'occurrence, celle de la réalisation. Dans le cas présent, puisque cette indication s'avérait indispensable à l'histoire en tant que telle, j'ai décidé d'intégrer le POV à même mon scénario pour représenter le point de vue du rêve.

Ainsi, le POV se retrouve à plusieurs moments dans mon scénario. Comme je ne désirais pas affirmer de manière définitive si toute l'histoire était un rêve ou s'il ne s'agissait que de certains moments et que, de plus, l'utilisation du POV pendant tout le scénario ou même pour toute une scène aurait probablement été ennuyeuse, j'ai décidé de l'intégrer de manière régulière, mais à travers d'autres sortes de points de vue. En ce sens, il est tout de même possible de remarquer une augmentation de la présence du POV à partir du départ d'Henri pour la réserve, nous poussant ainsi à penser qu'à partir de cette partie, il s'agit davantage d'un rêve. Par contre, comme nous le retrouvons quand même par moment avant cette dernière, nous ne pouvons l'affirmer avec certitude. De cette manière, bien que je suggère le rêve à certains endroits et signifie sa présence de manière plus marquée à d'autres, je ne définis pas de frontières définitives. Or, même si au niveau de la compréhension je n'aidais certainement pas le lecteur à séparer le rêve de la réalité, tout en respectant mes volontés à ce sujet, je lui donnais néanmoins certaines pistes de lectures.

En conclusion, le troisième et dernier chapitre de ce document d'accompagnement nous aura permis de survoler les différentes étapes de cette démarche d'écriture menant au scénario intitulé *Le Rassemblement*. Comme nous avons pu le remarquer, le processus de création ne s'est pas concentré que pendant la période réservée à l'écriture du mémoire. En effet, les premières réflexions ayant débuté avant le début de cette maîtrise et s'étant poursuivies lors de la scolarité de cette dernière, ce scénario aura occupé près de trois années de mon existence. Partant d'une volonté d'expérimentation au niveau de la forme à laquelle est venu se greffer par la suite un désir d'exploitation de certaines thématiques, l'écriture de ce scénario aura nécessité diverses étapes qui auront toutes contribué à leur manière à faire évoluer ces intentions en une histoire complète. Celle-ci ne constituant qu'en une première version d'un scénario de long-métrage, il reste encore bien du travail avant d'en arriver à la prochaine grande étape, en l'occurrence, celle de la réalisation du film.

CONCLUSION

Le document d'accompagnement du scénario de long-métrage onirique intitulé *Le Rassemblement* nous aura permis de mieux comprendre les différents enjeux à la fois créatifs et théoriques qui sont intervenus lors de ce long processus d'écriture qui se sera étalée sur une période d'environ trois ans.

D'entrée de jeu, le premier chapitre nous aura donné la chance d'établir les principales intentions formelles et thématiques à la base de cette histoire. Ainsi, dans un premier temps, il nous aura été possible de considérer qu'au niveau formel, le fait de désirer se pencher sur l'écriture d'un scénario de long-métrage à caractère onirique s'inscrivait à l'intérieur d'une démarche artistique personnelle entamée bien avant le début de cette maîtrise et que celle-ci allait nous permettre d'approfondir. Ensuite, dans un deuxième temps, nous avons constaté que plusieurs thématiques avaient servi de sources d'inspiration à l'écriture de ce scénario. En ce sens, notons tout d'abord celle du peuple autochtone qui, en raison de deux aspects prédominants de leurs valeurs spirituelles, en l'occurrence, le respect de l'environnement et l'importance du rêve, a constitué en un point de départ auquel une multitude d'autres thématiques sont venues se greffer par la suite. À ce titre, il y a la perte de transmission des valeurs ancestrales dues au manque de cohésion intergénérationnelle à l'intérieur du peuple autochtone qui, en plus de devenir l'élément central de cette histoire, m'a inspiré pour le développement d'une figure servant à la représenter au niveau symbolique, en l'occurrence, la coupe à blanc. Puis, pour terminer, puisque je ne désirais pas nourrir les nombreux préjugés déjà existants envers la communauté autochtone, je trouvais indispensable de démontrer que le manque de cohésion intergénérationnelle n'existait pas qu'à l'intérieur de cette dernière. Pour ce faire, j'ai donc décidé d'élargir cette thématique à la société occidentale en la transposant à une famille québécoise « pure

laine » où les problèmes de relation père/fils allaient me permettre d'établir un parallèle.

En second lieu, constituant en quelque sorte le cœur de ce document d'accompagnement, le deuxième chapitre s'intéressait à la rhétorique de l'onirisme qui, au fil de ce processus de création, s'est avéré le concept prédominant de mon travail de transposition du rêve au médium cinématographique. En effet, m'intéressant davantage à la dimension syntaxique que sémantique du rêve, l'approche privilégiée fut celle de la rhétorique où j'ai cherché tout d'abord à voir quelles étaient les principales figures du rêve pour par la suite les appliquer à l'intérieur de mon scénario. Pour ce faire, l'analyse, dans un premier temps, des théories freudiennes sur le rêve, en plus de m'aider à comprendre le rêve en ce qui a trait à sa conception au niveau psychique, m'aura permis de relever et d'analyser les principales figures de ce dernier, en l'occurrence, la condensation et le déplacement. Ainsi, tel que nous l'avons vu lors de la première partie de ce chapitre, celles-ci étant respectivement à la base de *formations composites* et de *transvaluations des valeurs psychiques*, se veulent des mécanismes opérés par la censure dans le passage du contenu latent en contenu manifeste du rêve.

Ensuite, maintenant que les figures du rêve m'étaient connues, il me devenait possible, dans un deuxième temps, de commencer à envisager leur transposition dans un récit cinématographique. Par contre, étant donné que je n'étais bien évidemment pas le premier à s'intéresser au cinéma onirique, il s'est avéré indispensable, avant toute chose, de regarder comment ses figures avaient été rendues par d'autres cinéastes, chose que la deuxième partie de ce chapitre m'aura permis d'exposer. Or, à partir d'un corpus de trois films, soit *Lost Highway*, *Being John Malkovich* et *Mulholland Drive*, j'ai pu analyser de quelle manière la condensation et le déplacement avaient pu se retrouver à l'intérieur d'œuvres cinématographiques où le rêve se voyait, au même titre que j'envisageais de le faire avec mon scénario, inscrit à

même la trame narrative principale. En ce sens, se concentrant plus spécifiquement sur la condensation, l'analyse des films *Lost Highway* et *Being John Malkovich* m'a donné la chance d'observer comment une seule et même figure avait pu être transposée au cinéma par des auteurs différents. Ainsi, il m'aura été possible de constater que la condensation constituait un aspect fondamental de ce film de David Lynch, et ce, principalement en raison de la formation composite qu'est le personnage de Pete, soit celle du protagoniste avec une autre entité qu'il aurait aimé être. Pour ce qui est du film *Being John Malkovich*, j'ai remarqué, entre autres, qu'une des particularités de cette figure était qu'elle se voyait joutée à un procédé technique, en l'occurrence, la cache de forme ovale, qui, en plus de donner l'impression au spectateur de faire lui-même partie de la condensation, avait pour effet de l'impliquer plus directement dans l'action. Par la suite, la condensation ayant été analysée à l'intérieur de deux films, je me devais de regarder également de quelle manière la figure du déplacement avait pu être transposée au cinéma, ce à quoi je serai parvenu à l'aide du film *Mulholland Drive*. Ainsi, en raison d'une des particularités de cette figure voulant qu'elle opère une *transvaluation des valeurs psychiques* ayant pour effet de rendre insignifiant ce qui s'avère le plus important dans le rêve, j'en suis venu à la conclusion que le déplacement dans ce film concernait le fait que Diane ait mis sous contrat Camilla qui, dans la portion onirique, ne se voyait que subtilement représenté lors des deux scènes impliquant le tueur à gages.

Or, une fois ce travail d'analyse complété, je pouvais maintenant me consacrer à mon propre travail de transposition des figures de condensation et de déplacement dans mon scénario, chose sur laquelle nous nous sommes penchés dans la troisième partie de ce chapitre. Ainsi, comme nous avons pu l'observer, ces deux figures se sont retrouvées au coeur de mes stratégies de scénarisation, influençant même des aspects importants du récit. Tout d'abord, en ce qui concerne la figure de condensation, celle-ci a contribué à faire le pont entre les diverses thématiques que je désirais aborder. En

ce sens, notons, entre autres, la formation composite d'Henri et d'une autre entité qui a décidé de renouer avec son père que constitue le personnage de John. Cette figure, en plus de s'avérer la figure de condensation principale de cette histoire, a permis d'établir un parallèle entre la société occidentale et autochtone en ce qui a trait à la thématique de la perte de cohésion intergénérationnelle. Ensuite, pour ce qui est de la figure de déplacement, nous avons vu que l'influence de cette dernière s'était jouée au niveau de la structure narrative. En effet, puisque le déplacement concernait les problèmes de relation entre Henri et son père et qu'ainsi, ils se sont vus masqués par les événements relatifs à la communauté autochtone, cela a eu pour effet de créer une structure narrative moins conventionnelle où la quête du protagoniste n'était pas reliée directement avec l'événement déclencheur, tel que c'en est le cas normalement en scénarisation.

Puis, pour terminer, constituant en un retour sur les principales étapes de ma démarche d'écriture, le troisième et dernier chapitre de ce document d'accompagnement nous aura permis de suivre l'évolution de cette histoire tout au long de ce processus de création. Or, nous avons pu constater que les réflexions relatives à cette histoire ont largement débordé la période réservée à la rédaction du mémoire. En effet, ayant déjà établi les grandes lignes du cadre formel et thématique de cette histoire au moment du dépôt de ma candidature à cette maîtrise, en l'occurrence, l'onirisme et les Autochtones, le tout a graduellement continué d'évoluer pendant la scolarité de la maîtrise. Ainsi, comme nous avons pu le remarquer, certains cours sont intervenus directement à l'intérieur du processus de création relatif à ce scénario. En ce sens, notons, dans un premier temps, le cours d'*Approche anthropologique* qui fut l'événement déclencheur de ma volonté d'intégrer un élément qui, finalement, s'est avéré très dominant à l'intérieur de ce scénario, soit le rituel de passage; puis, dans un deuxième temps, ceux de *Paradigmes*, de *Méthodologie générale* et de *Séminaire de synthèse* qui, chacun à leur manière, m'ont permis de plancher et de réfléchir plus concrètement sur mon

histoire par l'intermédiaire d'exercices qui ont mené, de fil en aiguille, à la rédaction de trois versions de synopsis. Ainsi, les bases de l'histoire ayant été posées lors de la scolarité de cette, l'étape de la scénarisation en tant que telle a pu commencer dès les débuts de la période de rédaction. Or, le passage du synopsis au scénario ne s'est pas fait d'un seul coup. En effet, entre le synopsis et le début de l'écriture du scénario il y a eu l'étape essentielle du scène-à-scène qui, en plus de me permettre d'étoffer encore davantage l'histoire en y intégrant des éléments d'une manière plus précise (ex. : les étapes détaillées du rituel d'Henri), m'a donné une meilleure idée du rythme qu'avait mon récit et donc, d'en modifier certains aspects le cas échéant. Ce n'est donc qu'une fois le scène-à-scène complété que l'écriture du scénario a pu commencer. Bien que l'ensemble de la scénarisation s'est généralement très bien passée, certains questionnements touchant à divers aspects sont naturellement survenus. En ce sens, notons ceux relatifs à l'utilisation de langue innue à l'intérieur des dialogues ou encore ceux concernant la compréhension de l'œuvre par le futur lecteur, comme la perception de l'unité du récit malgré le grand nombre de thématiques et la nécessité ou non de séparer clairement le rêve de la réalité. Même si ces questionnements ont constitué en des moments plus difficiles, il reste que ceux-ci se sont avérés essentiels du fait qu'ils m'ont forcé à clarifier certains aspects de ma scénarisation, aidant ainsi à contribuer à faire évoluer l'histoire de manière à ce qu'elle devienne une première version d'un scénario intitulé *Le Rassemblement*.

Or, comme je l'ai mentionné précédemment, l'écriture de ce scénario s'inscrivant à l'intérieur d'une démarche créative personnelle, il s'avère à propos de regarder ce en quoi consistera la suite des choses maintenant que je me retrouve avec une première version d'un scénario de long-métrage entre les mains. Bien évidemment, le médium cinématographique étant ce qu'il est, le chemin demeure encore assez long avant d'en arriver à devoir penser à la prochaine grande étape de ce processus, en l'occurrence, la réalisation du film. En effet, outre la nécessité d'étoffer mon expérience de réalisateur par la réalisation d'au moins un court-métrage subventionné ou encore

ayant reçu les éloges du milieu, les étapes s'avèrent effectivement nombreuses avant de pouvoir soumettre ce scénario pour une demande de production à la *Sodec* et/ou à *Téléfilm Canada*.

Tout d'abord, il est impératif que je trouve un producteur qui soit assez intéressé par l'histoire pour vouloir l'amener plus loin. Or, avant même de penser à dénicher cette personne indispensable au processus, il s'avère essentiel de modifier certains aspects de cette première version. En ce sens, les modifications auxquelles je pense ici se situent principalement au niveau des dialogues. En effet, dans cette version, ceux-ci s'avèrent davantage une sorte de guide d'intentions plutôt que de véritables dialogues prêts à être mis en bouche par des comédiens. À ce titre, bien que j'ai toujours préféré fonctionner de cette manière, afin, entre autres, de laisser la chance aux comédiens de se les approprier une fois rendu à l'étape de la production, il reste que les dialogues dans cette version sont beaucoup trop littéraires et ne représentent donc pas la réalité du contexte québécois. Après relectures et réflexions à froid, je trouve que cette situation a pour effet d'enlever de la crédibilité à l'histoire, la rendant ainsi plus difficile à visualiser, impression que je ne voudrais certainement pas qu'un producteur ait en la lisant.

Or, une fois les dialogues actualisés, je serai enfin en mesure de commencer à tenter de trouver un producteur pour le projet. À ce moment, en admettant que je réussisse à en dénicher un digne de ce nom, la prochaine étape sera de soumettre l'histoire à un groupe-témoins et de recueillir leurs commentaires, afin, entre autres, de vérifier l'intérêt pour l'histoire et de procéder à d'autres modifications s'il y a lieu. Ensuite, je crois que nous serions prêts pour faire une demande en scénarisation afin d'opérer à la réécriture d'une autre version de scénario qui, soit dit en passant, ne sera probablement pas la dernière. Néanmoins, avec l'argent reçu, je procèderais à des recherches de terrain plus précises en ce qui concerne notamment Poste Canada, la communauté autochtone et les compagnies de d'exploitation forestière. Cette

recherche me permettrait donc de posséder davantage l'état et la dynamique des principaux milieux qui composent cette histoire si, bien évidemment, ils en font encore partie à ce moment. Ce n'est donc qu'une fois cette autre version de scénario complétée que nous pourrions commencer à penser à le soumettre à une demande de production. Si celle-ci reçoit une réponse positive, ensuite viendrait donc la pré-production, le tournage, la postproduction, la distribution, la mise en marché... Ainsi, bien qu'il ne s'agisse à ce stade-ci que de suppositions qui risquent fort probablement de prendre d'autres avenues, il reste néanmoins que cela démontre à quel point cette première version ne constitue en fait que le début d'un autre très long processus qui, ultimement, devrait mener à la projection du film en salle. Commençons donc maintenant!

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES (références)

Carrière, Jean-Claude, et Pascal Bonitzer, *Exercice du scénario*, F.E.M.I.S., 1990, 144 p.

Elkin, A.P. *Les Chamans aborigènes: initiation et sorcellerie dans la plus ancienne tradition du monde*, Éditions du Rocher, Monaco, 1998, 250 p.

Freud, Sigmund. *Sur le rêve*. Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio/Essais, 1988, 147 p.

Gardies, André, *Le récit filmique*, Hachette, Paris, 1993, 151 p.

Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire*, 10-18, Paris, 1977, 371 p.

MONOGRAPHIES (consultations)

Barriault, Yvette, *Mythes et rites chez les Indiens Montagnais*, Québec, J.-A. K.-Laflamme, 1971, 165 p.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Les éditions de minuit, Paris, 1985, 378 p.

Drouzy, Maurice, *Luis Bunuel : architecte du rêve*, Pierre Lherminier Éditeur, Paris, 1978, 299 p.

Pierrot, Jean, *Le rêve*, Bordas, Paris, 1985, 174 p.

DICTIONNAIRES

Chemama, Roland (sous la direction de). *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Références Larousse, coll. Sciences de l'homme, 1993, 307 p.

Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982, 1060 p.

Le petit Larousse illustré, Larousse, Paris, 1989, 1688 p.

FILMS

Jonze, Spike, *Being John Malkovich*, DVD, coul., 113 min., États-Unis, 1999.

Lynch, David, *Lost Highway*, DVD, coul., 135 min., France/États-Unis, 1997.

Lynch, David, *Mulholland Dr.*, DVD, coul., 145 min., France/États-Unis, 2001.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RASSEMBLEMENT :
RHÉTORIQUE DE L'ONIRISME APPLIQUÉE À UNE CRÉATION
CINÉMATOGRAPHIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

VOLUME II : PORTION CRÉATION DU MÉMOIRE-CRÉATION

DAVID LEBRUN

MAI 2008

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME II

| | |
|--|-----|
| Page titre du scénario <i>Le Rassemblement</i> | III |
| Scénario <i>Le Rassemblement</i> | 1 |

LE RASSEMBLEMENT

Scénario & dialogues
de
David Lebrun

David Lebrun
5835 Saint-Urbain
Montréal, H2T2X4
514-495-7930

PREMIÈRE VERSION
MAI 2008

FADE IN:

FADE IN MUSIQUE:

SLOOP JOHN B (THE BEACH BOYS, PET SOUNDS, 1966)

1 EXT. BORDURE D'UNE ROUTE - CRÉPUSCULE 1

En bordure d'une route, une vieille Mercedes rose au devant complètement écrasé, se fait tirer sur la plateforme arrière d'une remorqueuse. Il fait sombre : le ciel est couvert de nuages. Une pluie très fine s'abat sur le capot de la voiture. Des gyrophares éclairent de façon intermittente la scène. Durant la scène, nous entendons parfois le son de communications radios à travers la chanson.

FADE OUT MUSIQUE

2 EXT. FORÊT - CÔTE-NORD DU QUÉBEC - GÉNÉRIQUE - JOUR 2

INSERT:

GÉNÉRIQUE À L'IMAGE

Dans une forêt à moitié défrichée sur la Côte-Nord du Québec, le tronc d'un arbre abattu se fait émondé par une hache. Nous ne voyons que la partie inférieure du corps de la personne qui a la hache dans les mains. Un peu plus loin, des machines d'exploitation forestière sont en train de ramasser des troncs d'arbres. Sans jamais voir leurs visages, des hommes travaillent à nettoyer certains résidus aux côtés des machines. Ces derniers sont tous vêtus de la même façon, soit avec des chemises et des pantalons de travailleur marine.

Soudainement, nous nous élevons très haut dans les airs et commençons à survoler la forêt à vol d'oiseau. Après un certain temps, la forêt laisse place à une coupe à blanc. À ce moment, nous entamons très rapidement une descente vers le sol. Le sol se rapproche de plus en plus à une vitesse vertigineuse, nous donnant l'impression que nous allons nous écraser. Rendu à quelques mètres du sol, nous nous arrêtons subitement, immobile.

INSERT:

TITRE À L'IMAGE : LE RASSEMBLEMENT

FONDU AU NOIR

FADE IN MUSIQUE:

SLOOP JOHN B (THE BEACH BOYS, PET SOUNDS, 1966)

Montréal, à la fin mars.

Une neige mouillée tombe à gros flocons sur le quartier Mile-End à Montréal. Au loin, un camion de livraison de Poste Canada s'engage sur une artère et avance tranquillement sur celle-ci. Nous nous rapprochons tranquillement du camion pour apercevoir le conducteur, HENRI (32 ans), un beau jeune homme aux yeux et aux cheveux noirs qui est vêtu d'un habit de Poste Canada de couleur marine. À l'intérieur du camion, la musique des Beach Boys bat son plein, Henri chante joyeusement sur l'air de la chanson.

HENRI

Home! Let me go home! Why don't you
let me go home.

Henri fredonne la suite du refrain en disant un peu n'importe quoi sur les paroles qu'il ne comprend définitivement pas. Puis, il reprend à la fin du refrain.

HENRI (SUITE)

I feel so broke up, i want to go
home.

Henri tape le rythme sur le volant du véhicule.

Dans le camion, les essuie-glaces ne fournissent pas à la cadence de cette « neige - pluie » rendant la visibilité trouble. Le camion emprunte une petite artère et s'arrête à un coin de rue pour laisser passer un piéton. Ce dernier a peine à avancer entre les nombreuses mares d'eau brunâtre que l'on retrouve sur la chaussée. Une fois que le piéton a traversé la rue, le camion d'Henri reprend sa route.

La chanson des Beach Boys se termine.

FADE OUT MUSIQUE

Alors qu'Henri tente de syntoniser un nouveau poste à la radio, il entrevoit quelque chose passer dans le rétroviseur intérieur du camion qui donne accès à l'arrière du véhicule. Intrigué, Henri regarde à l'arrière par le rétroviseur : tout semble normal, la boîte du camion est remplie de sacs de lettres ainsi que de colis. Pour être certain, Henri se retourne et regarde une deuxième fois à l'arrière du camion. Il n'y voit toujours rien d'anormal.

(À SUIVRE)

Henri repose son regard sur la route. Au même moment, son camion est sur le point d'entrer en collision avec une voiture arrêtée à un feu de circulation. Henri appuie brusquement sur le frein et réussit de justesse à empêcher l'impact entre le pare-chocs de son camion et celui de l'autre voiture. Après quelques secondes d'attente, le feu de circulation tourne au vert. Henri appuie sur l'accélérateur et son camion continue sa route. Le camion n'a le temps de faire que quelques mètres que l'élément repasse une deuxième fois dans le rétroviseur. Agacé, Henri gare avec empressement son camion sur le bord de la rue. Une fois le camion stationné, il se retourne et regarde encore une fois à l'arrière. Sans que l'on puisse être témoins de ce qu'il voit, Henri interpelle agressivement des individus qui sont vraisemblablement à l'arrière du camion.

HENRI (SUITE)

Eille qu'est-ce que vous faites
là?! Comment vous avez fait pour
entrez? Sortez tout de suite!

Par son POV, nous apercevons un homme et une femme d'origine autochtone, vêtus de costumes d'époques (vêtements de cuir et de fourrures, plumes dans les cheveux, etc.), qui sont assis un en face de l'autre. Ces derniers sont séparés par un amas de lettres. La femme regarde attentivement l'homme qui est en train de mettre le feu à une lettre.

HENRI (SUITE)

Non ne fais pas ça!

Une fois le papier suffisamment allumé, l'homme Autochtone la lance dans l'amoncellement. Les lettres commencent à prendre en feu.

Paniqué, Henri sort en vitesse de son camion, accourt jusqu'à l'arrière et ouvre la porte coulissante. Dans la boîte du camion, les deux Autochtones n'y sont plus, la boîte du camion est toujours aussi remplie de colis et de sacs de lettres et il n'y a aucune trace de feu. Méfiant, Henri monte dans la boîte et regarde un peu partout pour se rassurer : tout semble en ordre. Henri sort de la boîte du camion et retourne prendre place derrière le volant. Confus, il redémarre son véhicule.

Il ne neige plus sur la ville de Montréal. Le camion d'Henri avance tranquillement sur une petite artère et s'arrête devant l'entrée d'une maison. Henri sort du camion avec un colis dans les mains.

(À SUIVRE)

Il se rend jusqu'à la porte d'entrée de la maison et appuie sur la sonnette. Après quelques secondes sans que personne ne soit venu lui ouvrir la porte, Henri décide d'écrire un accusé de livraison et l'insère dans la boîte aux lettres de la maison. Lorsque Henri se retourne, nous remarquons, par son POV, qu'une épaisse fumée s'échappe de la boîte arrière de son camion. Affolé, Henri accourt jusqu'à l'arrière de son véhicule et ouvre la porte coulissante en vitesse : toute la boîte du camion est en feu.

NOIR

INT. POSTE CANADA - CENTRE DE TRIAGE - CRÉPUSCULE

Un immeuble au centre-ville de Montréal.

Au quartier général de Poste Canada, des gens s'affairent à trier du courrier. Nous empruntons un corridor et avançons tranquillement jusqu'à une porte qui est fermée. Une faible lumière s'échappe à travers les stores verticaux suspendus à la fenêtre de cette porte.

INT. POSTE CANADA - BUREAU DU SUPERVISEUR DES FACTEURS - CRÉPUSCULE

Dans une petite pièce à l'intérieur de laquelle se trouve un bureau où de nombreux papiers sont placés pêle-mêle, Henri est assis sur une chaise en face d'un homme, JACQUES MARCHAND (54 ans), qui est de l'autre côté du bureau. Jacques Marchand est visiblement en furie.

JACQUES MARCHAND

Je savais que tu n'étais pas content qu'on te transfère sur un trajet motorisé, mais de là à mettre le feu au camion!

Henri est très calme et sûr de lui.

HENRI

Je te répète que ce n'est pas moi. Il y avait deux Autochtones dans la boîte du camion.

Jacques Marchand se lève et met ses mains sur sa tête.

JACQUES MARCHAND

Veux-tu bien me dire qu'est-ce que des gens faisaient dans la boîte du camion? Je ne comprends pas. Quand les as-tu vus?

(À SUIVRE)

HENRI

Environ une heure avant que ça arrive.

JACQUES MARCHAND

Et tu ne leur as pas demandé de sortir de là?

HENRI

Justement et ils sont partis aussi. Mais ils doivent m'avoir suivi.

Jacques Marchand se lève et va à la fenêtre jeter un coup d'œil dehors. Il soupire. Après un petit temps, Jacques Marchand revient à son bureau, prend un papier et commence à le lire.

JACQUES MARCHAND

« Selon l'employé de Poste Canada, Henri Jean, le crime aurait été perpétré par deux personnes : un homme et une femme d'origines autochtones. Ces derniers auraient été vus par le témoin, une heure avant l'incendie, à l'intérieur du camion. »

HENRI

C'est exactement ce que je viens de te dire.

JACQUES MARCHAND

Je veux bien, mais c'est plutôt la suite de ce que tu as dit à la police qui ne tient pas.

Jacques Marchand continue la lecture du rapport de police.

JACQUES MARCHAND (SUITE)

« Selon M. Jean, les deux suspects étaient vêtus de manteaux de fourrure et avaient des plumes dans les cheveux. »

Jacques Marchand ferme les yeux, découragé.

HENRI

Qu'est-ce qu'il y a?

(À SUIVRE)

JACQUES MARCHAND

Des plumes dans les cheveux. S'il
te plaît Henri, tu aurais pu
inventer quelque chose de mieux.
Ils sont partis à cheval avec ça?

HENRI

Je te jure que c'est vrai!

Jacques Marchand se lève, contourne son bureau et se dirige tranquillement jusqu'à la porte. Henri le regarde passer sans trop d'émotion. Jacques Marchand, de dos à Henri, ouvre la porte puis met une main sur le cadre de celle-ci.

JACQUES MARCHAND

J'espère pour toi que tu dis la
vérité. Mets les clefs du camion
sur mon bureau. En attendant
l'enquête, lundi, tu retournes à
ton ancien trajet.

Jacques Marchand sort de la pièce. Henri prend un trousseau de clefs dans la poche de son pantalon et les dépose sur le bureau de son patron. Nous nous concentrons quelques instants sur le trousseau de clefs.

EXT./INT. MONTRÉAL - APPARTEMENT D'HENRI - SOIR

Une clef est insérée dans la serrure d'une porte. Sur le balcon du troisième étage d'un immeuble résidentiel, Henri ouvre la porte et pénètre à l'intérieur de son logis. En entrant, il dépose sa clef sur un petit meuble dans le portique de l'endroit. Sur le meuble, on peut apercevoir la photo d'une femme dont il est très difficile de distinguer le visage en raison du peu de lumière qu'il y a à l'intérieur de l'appartement. Henri enlève son manteau et l'accroche sur une patère qui prend place non loin de là. Il fait quelques pas dans la pénombre puis ouvre une lumière qui nous permet de voir un très long corridor. Au même moment, par un POV d'Henri, les deux Autochtones de la scène #3 sortent en vitesse d'une porte au fond du corridor. Henri les interpelle.

HENRI

Eille!

Les deux Autochtones courent jusqu'à la pièce au fond du corridor et disparaissent dans la pénombre. Par un POV d'Henri, nous avançons rapidement dans le corridor et arrivons au fond de ce dernier où se trouve une grande cuisine.

(À SUIVRE)

À l'autre bout de la pièce, nous remarquons que la porte qui donne accès au balcon avant est grande ouverte. Henri se précipite à l'extérieur. Sur le balcon, Henri regarde un peu partout : il n'y a aucune trace du couple autochtone, et ce, tant sur le terrain de l'immeuble à appartements que dans la ruelle adjacente. Henri pénètre à l'intérieur de son appartement. En se rendant vers le réfrigérateur, il remarque une branche d'arbre sur le sol. Intrigué, Henri se penche, prend la branche dans ses mains et l'observe un temps.

En plein cœur du marché Jean-Talon, Henri, quelques paquets dans les mains, essaie de se frayer un chemin à travers la foule nombreuse. Il s'arrête à un kiosque où l'on vend des œufs et en prend une douzaine. Au comptoir, une jolie jeune femme, LA CAISSIÈRE (22 ANS), fait un grand sourire à Henri alors qu'il lui donne l'argent pour payer. Cette dernière prend l'argent, le met dans sa caisse puis redonne le change à Henri. La caissière le regarde encore dans les yeux et lui sourit timidement.

LA CAISSIÈRE

Tenez.

HENRI

Merci!

Henri lui sourit à son tour.

HENRI (SUITE)

Bonne soirée!

Henri détourne un peu le regard et arrive pour mettre les œufs dans un sac d'épicerie réutilisable. À ce moment, nous voyons, par son POV, le couple autochtone passer à travers la foule. Décontenancé, Henri laisse tomber les œufs à côté de son sac. Le contenant tombe par terre, projetant sur le sol quelques oeufs qui éclatent lors de l'impact.

Par un POV d'Henri, les deux autochtones disparaissent parmi la foule. Sans même ramasser les œufs sur le sol, Henri se met à courir à travers la foule. La caissière le regarde s'en aller.

LA CAISSIÈRE

(Ironiquement)

Bonne soirée à vous aussi.

Très vite, Henri disparaît dans la foule.

Par un POV, nous nous faufileons à travers la foule au marché Jean-Talon. Au loin, le couple autochtone pénètre dans une ruelle située entre deux commerces. Tranquillement, la foule commence à être un peu moins dense. Nous nous dirigeons rapidement vers la ruelle où le couple autochtone est entré. Rendu à la ruelle, nous remarquons qu'outre un gros conteneur à déchets au fond de la ruelle, celle-ci est complètement vide. Nous avançons tranquillement dans la ruelle à la recherche des deux Autochtones. Arrivés au fond de la ruelle, nous voyons la carcasse d'un poisson aux côtés du conteneur à déchets.

Henri, de dos, avance tranquillement dans un grand corridor très sombre. Au loin, une lueur nous indique vaguement la présence d'une pièce vers laquelle nous semblons vraisemblablement nous diriger. L'ambiance est calme et flottante. Sur un des murs, nous apercevons vaguement à travers la pénombre, un cadre de la même photo de la femme sur le petit meuble dans l'entrée chez Henri à la scène #7. Plus nous avançons, plus le corridor est éclairé par la pièce du fond. Après un certain temps, nous remarquons qu'Henri est précédé par une petite femme de nationalité sud-américaine, JOSETTA (42 ans). En marchant, cette dernière se retourne vers Henri et lui sourit poliment. La lumière nous permet de voir qu'il s'agit d'un endroit très luxueux où les boiseries et les miroirs sont à l'honneur. Soudainement, rendus à quelques mètres de la pièce, des pas arrivant par derrière se font entendre. Henri se retourne en sursautant. Par son POV, nous voyons une silhouette arriver à grands pas à travers la pénombre du couloir. Cette dernière lève les bras dans les airs en avançant. Après quelques secondes, un homme, PAUL (36 ANS), aux traits similaires à ceux d'Henri, sort de la pénombre en baissant les bras rapidement.

PAUL

(Sarcastique)

Tiens donc, un facteur! Vous avez du courrier pour moi?

Ricanant, Paul tend une main à Henri. Ce dernier lui rend la pareille un peu à contrecœur.

HENRI

Salut Paul!

(À SUIVRE)

Un silence s'installe quelques secondes. Rosetta se tient à côté d'eux, immobile.

ROSETTA

Je vais vous laisser ici. Votre père est à son bureau. Il va descendre bientôt.

HENRI

(Poliment)

Merci.

Rosetta se retourne et fait quelques pas dans le couloir.

PAUL

Elle s'appelle Rosetta.

Rosetta se retourne vers Paul, croyant que ce dernier l'interpellait.

ROSETTA

Oui?

PAUL

Non rien! Je voulais simplement vous présenter.

Henri tourne le dos à Paul et entre plus profondément dans la pièce.

HENRI

(Piqué au vif)

On s'est déjà présenté tout à l'heure.

PAUL

(Grossièrement)

Excusez-moi!

Paul entre dans le salon à son tour. Henri se promène dans la pièce qui est immense. Avec les lustres, les boiseries, les peintures sur les murs, le piano à queue, les divans dispersés un peu partout et son grand bar, la pièce donne l'impression d'appartenir à une autre époque. Henri regarde un peu partout sauf dans la direction de son frère qui est derrière lui. Paul se rend vers le bar à l'opposé d'Henri et regarde les bouteilles à la recherche d'une future consommation. Outre le bruit de quelques bouteilles qui s'entrechoquent, c'est le silence complet dans la grande pièce.

(À SUIVRE)

Henri est arrêté devant le portrait d'une femme, le même que dans les scènes # 7 et 10, mais cette fois en peinture. Le portrait est très réaliste. Bien qu'il s'agisse d'une peinture, c'est la première fois où il nous est possible de voir clairement le visage de la personne : une belle femme au teint foncé, avec des yeux et des cheveux noirs. Henri s'en rapproche pour regarder les détails. Par son POV, nous nous rapprochons tranquillement de la peinture jusqu'à ce que le champ de vision s'embrouille. Un temps.

Soudainement, une voix d'homme, HENRI-PAUL (64 ans), interpelle Henri, hors champ.

HENRI-PAUL

(Hors-champ)

Il est bien fait.

En entendant la voix, Henri se retourne. Il a les yeux rouges, visiblement ému. À l'entrée de la pièce, près du bar, Henri-Paul, de grandeur moyenne et avec une bonne bedaine, est en train d'enlever son veston et le jette sur le divan d'à côté. Visiblement nerveux, Henri-Paul fait quelques pas maladroits en direction d'Henri puis revient finalement sur ses pas et se rend au bar où Paul s'enfile une rasade d'alcool. Henri est soudainement mal à l'aise.

HENRI

Oui, c'est très beau.

Un silence s'installe dans la pièce. Henri regarde en direction du bar, puis se retourne vers le tableau. Henri-Paul se verse un verre de scotch. Après un certain temps, Paul décide d'interrompre le malaise.

PAUL

Et puis papa, as-tu réussi à mettre
la main sur le terrain finalement?

Par un POV d'Henri, nous avançons tranquillement vers le bar où Paul et Henri-Paul discutent.

HENRI-PAUL

Bien oui, j'ai oublié de t'en
parler. Ça a marché finalement.

PAUL

Je le savais, nous sommes les
meilleurs!

Heureux, Paul tend son verre à Henri-Paul. Les deux hommes cognent leur verre ensemble. Henri-Paul est manifestement préoccupé.

(À SUIVRE)

HENRI (HORS-CHAMP)
(Faussement intéressé)
Vous travaillez sur quoi
présentement?

Henri est accoté sur le bar. Paul et Henri-Paul ne se sont pas rendu compte qu'il s'est avancé jusqu'à eux.

PAUL
Nous venons d'acheter un gros
terrain à Joliette. On va
construire un quartier résidentiel
de 500 habitations!

Paul prend un verre à shooter, y verse de l'alcool, puis le tend à Henri.

HENRI
Merci.

Henri prend le verre et en boit une gorgée. En face d'Henri, Henri-Paul fixe le vide et tapote nerveusement son verre.

HENRI (SUITE)
Ouin, ça commence à faire gros
comme développement.

PAUL
(Enthousiaste)
C'est le quatrième qu'on fait cette
année!

HENRI
(Faussement enthousiaste) Ah oui!?
Je ne savais pas que vous étiez
rendu dans le développement
résidentiel.

Henri-Paul cale son verre d'un trait puis le dépose violemment sur le bar.

HENRI-PAUL
(Agressif)
Ben oui, on est rendu dans le
développement résidentiel! Fais pas
semblant que soudainement ça
t'intéresse!

Paul, mal à l'aise, dépose son verre et sort de la pièce en vitesse. Henri-Paul est rouge de colère.

(À SUIVRE)

Il se verse un autre verre. Même si l'agressivité d'Henri-Paul l'embarrasse, Henri essaie de rester calme.

HENRI

Je voulais juste prendre de vos nouvelles.

Henri-Paul prend une gorgée de scotch.

HENRI-PAUL

(Sarcastique)

Ah ben? Depuis deux ans, nous, ça va! Ça va très bien à part de ça! La compagnie roule sur l'or, les actions montent pis tout le kit! C'est ça que tu voulais savoir?

Henri ne peut plus contenir son calme.

HENRI

(Agressif)

Relaxe!!!

Au même moment, Rosetta apparaît dans l'entrée du salon.

ROSETTA

(Timidement)

Monsieur?

Henri-Paul se retourne vers cette dernière.

HENRI-PAUL

(Sèchement)

Qu'est-ce qu'il y a ?!?

ROSETTA

(Mal à l'aise)

Le dîner est prêt.

Rosetta disparaît rapidement dans le couloir. Le silence s'installe de nouveau dans la pièce. Après quelques secondes, l'estomac d'Henri se met à gargouiller. Henri lance un petit sourire discret à son père. Henri-Paul tente de reprendre son calme.

HENRI-PAUL

Bon.

Henri-Paul, sans même regarder Henri, termine son verre et se dirige vers l'entrée du salon. Sans broncher, ce dernier reste assis sur le banc à côté du bar. Arrivé aux limites du salon, Henri-Paul s'arrête brusquement.

(À SUIVRE)

Il demeure immobile un certain temps, comme en attente de quelque chose. Au bar, Henri reste muet. Sans même se retourner, Henri-Paul reprend sa route puis disparaît dans le couloir. Les pas d'Henri-Paul résonnent au loin dans le couloir. Une fois les pas devenus pratiquement inaudibles, Henri se lève, sort en vitesse du salon et se met à courir dans le couloir.

Par son POV, nous avançons rapidement dans le grand corridor qui est noyé dans la pénombre. Au loin, une faible lumière nous permet d'entrevoir un grand portique. Arrivé dans le portique, Henri, manifestement à la recherche de quelque chose, ouvre nerveusement les tiroirs d'un petit meuble de bois dans l'entrée. Après avoir cherché dans quelques tiroirs, Henri met finalement la main sur un trousseau de clefs. Il dépose les clefs dans les poches de son pantalon puis prend son manteau dans un garde-robe aux côtés de la porte. Henri sort de la maison en jetant un dernier coup d'œil dans le couloir de la maison. Ce dernier devient tranquillement de plus en plus sombre jusqu'à ce que l'on atteigne le noir complet.

FONDU AU NOIR

FADE IN:

Dans une forêt à moitié défrichée, un groupe d'hommes s'affairent à émonder les branches sur le tronc d'un arbre coupé. À l'arrière, un arbre tombe sur le sol. Nous ne voyons pas le visage des travailleurs qui sont tous vêtus de la même façon, soit avec des chemises et des pantalons de travailleur marine.

FONDU ENCHAÎNÉ

Dehors, Henri ferme la porte d'une maison aux allures d'un petit château en prenant bien soin de la retenir. Il s'éloigne du porche rapidement. Dans une grande entrée circulaire, Henri passe aux côtés d'un V.U.S noir aux vitres teintées puis continue son chemin. Derrière lui prend place une maison immense. Par un POV d'Henri, nous avançons rapidement dans une longue cour bordée par un grillage derrière lequel se trouve une rue.

D'une fenêtre au troisième étage de la maison, Henri-Paul, préoccupé, regarde Henri sortir sur la rue.

Henri marche sur une rue dans un quartier résidentiel d'Outremont. Soudainement, la pluie se met à tomber à grosses gouttes. Rapidement, Henri court se réfugier sous un gros arbre sur le terrain d'une maison avoisinante. Il attend quelques instants sous l'arbre qui est tellement gigantesque qu'Henri apparaît minuscule à ses côtés. Après quelques secondes, voyant que la pluie ne semble pas vouloir diminuer en ardeur, il décide de l'affronter et continue son chemin. Alors qu'il marche sous le couvert de son manteau, le V.U.S noir aux vitres teintées qu'il y avait dans la cour de la maison de son père dans la scène précédente, passe à ses côtés assez lentement. Dans la voiture, son frère Paul est derrière le volant et regarde droit devant lui. En voyant la voiture de Paul, Henri lève les bras pour lui signaler sa présence. La voiture continue son chemin sans s'arrêter. Sur la rue, Henri est détrempé, de l'eau ruisselle à grosses gouttes sur son visage.

FONDU ENCHAÎNÉ

Nous avançons tranquillement sur une coupe à blanc qui semble interminable.

FONDU ENCHAÎNÉ

Dans le porche d'entrée de son appartement, Henri regarde droit devant lui, le regard ahuri. Par son POV, nous remarquons que le plancher du grand corridor qui est complètement recouvert de branches d'arbres. Après quelques secondes, toujours par son POV, nous commençons à avancer tranquillement dans le corridor. Les pas d'Henri foulent le sol à travers les branches. De la cuisine, Henri avance tranquillement dans le corridor, visiblement perplexe. Par son POV, nous continuons d'avancer dans le corridor jusqu'à la cuisine qui est, elle également, complètement recouverte de branches d'arbres. Il y a des branches partout : sur la table, sur le comptoir, sur la cuisinière, etc. Soudainement, le bruit venant d'une autre pièce, celui d'un objet qui tombe sur le sol, amène Henri à retourner sur ses pas. Il se rend en vitesse dans le corridor et ouvre l'interrupteur de la salle de bain qui est elle aussi recouverte de branches. Henri entre dans la pièce et ouvre le rideau de la douche : personne. Soudainement, le même bruit se fait réentendre.

(À SUIVRE)

Henri sort de la salle de bain en manquant de perdre pied au travers des branches et va ouvrir une porte de l'autre côté du corridor.

Par son POV, nous entrons cette fois dans la chambre de ce dernier qui n'est éclairée que par la faible lumière qui provient des lampadaires à l'extérieur. Malgré le peu d'éclairage, il nous est tout de même possible de voir que la pièce est entièrement recouverte de branches d'arbres. Par son POV, Henri fait le tour de sa chambre et se rend tranquillement jusqu'à un garde-robe tout près du lit. Rendu à ce dernier, il se penche et se met à le vider des branches qui l'emplissent. Soudainement, toujours par son POV, nous entrevoyons les pieds d'une femme parmi les branches. À la vue de ces derniers, Henri se lève d'un trait et déplace brusquement les manteaux à l'intérieur du garde-robe.

Par son POV, la femme du couple autochtone se tient debout au fond du garde-robe. Celle-ci est complètement nue et cache timidement ses seins à l'aide d'un de ses bras. Henri baisse le regard et nous remarquons alors que la femme est enceinte. Doucement, la femme prend la main d'Henri et la pose tranquillement sur son ventre rond. Dans l'autre coin de la chambre, l'homme du couple autochtone est à l'extérieur et observe attentivement la scène derrière une fenêtre.

Par un POV très lent et flottant, nous avançons dans la cour de la maison du père d'Henri. Rendus à la hauteur de la maison, nous bifurquons vers la gauche et longeons le mur extérieur de la maison. Après un certain temps, nous arrivons face à une porte où une main insère une clef dans la poignée. Celle-ci s'ouvre et le son intermittent d'un système d'alarme que l'on doit désarmer commence à se faire entendre. Nous pénétrons à l'intérieur du garage et une main entre un code sur le panneau de contrôle du système d'alarme. Une fois le code entré, une petite lumière rouge commence à clignoter rapidement, puis le même son continu reprend de plus belle : le code n'a vraisemblablement pas fonctionné. La main tente encore, nerveusement, un autre code : le système d'alarme demeure toujours en fonction. Soudainement, le son intermittent commence à être de plus en plus rapide, signalant qu'il ne reste que très peu de temps avant l'alarme. Nous nous retournons en vitesse vers l'intérieur du garage et découvrons alors qu'une dizaine de voitures de luxe de toutes sortes (sports, berlines, VUS, etc.), certaines anciennes, d'autres récentes, sont garées à l'intérieur. Le son intermittent atteint une cadence encore plus rapide. Nous avançons rapidement et nous rendons au fond du garage où se trouve une vieille Mercedes de couleur rose.

Rendus aux côtés de la voiture, une main tremblante insère une clef dans la portière. Nous ouvrons la porte et entrons à l'intérieur de la voiture. Le son intermittent qui précède l'alarme cesse subitement. Silence.

Du ciel, nous survolons une route de terre bordée de chaque côté par une forêt. Progressivement, nous commençons à nous rapprocher de la route. Tout à coup, la descente se fait de plus en plus rapide jusqu'à ce que nous arrivions tout près de la route, nous donnant ainsi l'impression que nous allons nous écraser sur le sol. Le bruit d'un moteur d'automobile assez bruyant commence à se faire entendre.

Par un POV, nous avançons rapidement sur une longue route bordée par une forêt. Le moteur bruyant de la voiture se fait toujours entendre. Après quelques secondes, nous nous reculons légèrement et apercevons alors que nous sommes à l'intérieur de la Mercedes rose. Deux mains prennent place sur le volant de la voiture.

De la forêt, la voiture passe sur la route et nous commençons à la suivre par derrière. Rendus assez prêts, nous remarquons alors que c'est Henri qui est au volant de la Mercedes rose. Il est concentré à conduire.

Soudainement, comme s'il sortait de nulle part, un gros camion rempli à craquer de billots de bois passe à toute vitesse dans la voie opposée, soulevant derrière lui un nuage de poussière.

Au même moment, une sirène de police commence à se faire entendre. Suivant vraisemblablement le camion, une voiture de police roulant à vive allure les gyrophares allumés, apparaît subitement dans le nuage de poussière. Henri regarde derrière lui par le rétroviseur. Par son POV, la voiture de police continue un peu son chemin, puis s'arrête brusquement. Elle fait un demi-tour rapide et s'engage dans la voie d'Henri. L'autopatrouille se rapproche rapidement derrière la voiture d'Henri. Ce dernier devient subitement nerveux.

HENRI

Tabarnak!

Arrivée à sa hauteur, la voiture de police colle son pare-chocs sur celui de la Mercedes rose. Ce dernier décide donc de garer sa voiture sur l'accotement. Il arrête le moteur. Le policier arrête son véhicule derrière celui d'Henri.

(À SUIVRE)

Il éteint la sirène, mais laisse par contre les gyrophares allumés. Henri regarde par le rétroviseur nerveusement. Un homme, LE POLICIER (45 ans), sort de son véhicule et s'avance vers celui d'Henri en mettant une main sur son arme placée à sa taille. Il est vêtu d'un costume de policier et a des lunettes de soleil qui prennent place sur un gros bandage qui lui couvre l'ensemble du nez. Rendu à la hauteur de la voiture d'Henri, nous remarquons, par son POV, que le visage du policier est complètement recouvert de cicatrices, visiblement celles de brûlures au troisième degré. Henri abaisse la vitre côté conducteur.

LE POLICIER

Bonjour monsieur, puis-je avoir
votre permis de conduire et vos
immatriculations s'il vous plaît?

HENRI

(Arrogant)

Puis-je savoir pourquoi?

Le policier se penche et se rapproche du visage d'Henri. Nous voyons, par l'entremise du point de vue subjectif d'Henri, que sous le bandage, l'homme semble avoir un nez en plastique.

LE POLICIER

Est-ce que je peux voir vos papiers
s'il vous plaît?

Henri, un peu mal à l'aise, se retourne et prend les papiers d'immatriculation dans le coffre à gants de la voiture. Il sort son permis de conduire de son portefeuille et donne le tout au policier.

LE POLICIER (SUITE)

Veuillez demeurer à l'intérieur de
votre voiture s'il vous plaît.

Le policier retourne à sa voiture avec les papiers d'Henri. Dans sa voiture, Henri s'allume une cigarette nerveusement. Il regarde encore par le rétroviseur et voit que le couple autochtone est assis sur la banquette arrière de la voiture de police. Ces derniers paraissent déconcertés et regardent dehors, chacun de leur côté. Henri échappe sa cigarette par terre.

HENRI

(À lui-même)

Câlisse!

(À SUIVRE)

Henri se penche et se met à chercher sa cigarette. Il cherche un peu partout, mais ne la trouve pas. Il regarde à nouveau dans le rétroviseur : le policier est au téléphone. Henri soupire et se remet à chercher sa cigarette.

Alors qu'Henri est penché, le policier arrive à côté de sa voiture. Henri se relève, la face rougie par la pression sanguine. Le policier tend les papiers à Henri.

LE POLICIER

Tout est en ordre, Monsieur Jean.

Henri prend les papiers des mains du policier. Intrigué, le policier s'avance un peu et regarde suspicieusement à l'intérieur de la voiture. Ne voyant rien d'anormal, le policier se recule et regarde l'extérieur de la voiture.

LE POLICIER (SUITE)

À part la couleur, c'est un
vraiment beau modèle.

(À moitié suspicieux)

On dirait une voiture de
collection.

Henri jette un coup d'œil nerveux un peu partout à l'intérieur de la voiture, à la recherche d'une possible trace de fumée.

HENRI

(Nerveusement)

Si on veut. Elle est unique, du
moins à cause de la couleur. Mon
père l'a fait peindre directement
de chez Mercedes.

LE POLICIER

Votre père aimait le rose tant que
ça?

HENRI

C'était un cadeau pour ma mère.

LE POLICIER

Ok. Là je comprends?

HENRI

(Intrigué et nerveux)

Vous comprenez quoi au juste?

LE POLICIER

Pourquoi elle est rose!

(À SUIVRE)

Le policier se penche et regarde Henri au travers ses lunettes de soleil. Un temps.

LE POLICIER (SUITE)

Bon, et bien, sur ce, soyez prudent
Monsieur Jean.

HENRI

Merci.

LE POLICIER

Au revoir.

Le policier se retourne et se rend jusqu'à sa voiture en jetant quelques coups d'oeil à la Mercedes rose. Henri se penche à nouveau et se remet à chercher sa cigarette. La voiture de police passe aux côtés de celle d'Henri, fait demi-tour et s'engage dans la direction opposée de celle d'Henri. Le policier remet les sirènes. N'ayant toujours pas trouvé sa cigarette, Henri relève la tête et nous voyons, par son POV, l'autopatrouille s'éloigner au loin. Les deux autochtones sont toujours dans la voiture.

Une fois l'autopatrouille hors de vue, Henri sort de sa voiture en vitesse et commence à regarder sous le siège du conducteur. Il ouvre la portière arrière et regarde un peu partout : sous les sièges avant, sous les tapis pour les pieds, etc. Il se met à sentir à la recherche d'une quelconque odeur de fumée.

Henri regarde encore en avant de la voiture et ne voit aucune trace de la cigarette. Découragé, il sort du véhicule, ferme les portières et s'appuie sur le capot. Il regarde autour de lui. Par son POV, nous voyons que la forêt qui bordait précédemment la route a laissé sa place à une gigantesque coupe à blanc. Henri se retourne et regarde un peu partout autour de lui : il est entouré d'une coupe à blanc qui semble interminable. Il observe un peu les lieux.

Dans le ciel bleu et sans l'ombre d'un nuage, le soleil est à son zénith. À l'horizon, des vagues de chaleur s'échappent du sol.

Après quelques temps, Henri ouvre la portière du véhicule côté conducteur et sent à l'intérieur. Ne sentant rien d'anormal, il pénètre à l'intérieur de sa voiture puis démarre le moteur. La Mercedes rose s'engage sur la route bordée, de chaque côté, par une immense coupe à blanc.

Par un POV, sur la route bordée de chaque côté par une coupe à blanc, une indication routière, placée en bordure de la route, annonce une réserve autochtone dans quatorze kilomètres.

INSERT:

RÉSERVE AUTOCHTONE DE TAUASHKU 5 KM

Dans sa voiture, Henri jette un coup d'œil à l'indication routière. À ce moment, nous remarquons, par son POV, que la femme du couple autochtone est accroupie à même le sol de la coupe à blanc, à quelques mètres de la route. Cette dernière a la face rouge et est haletante. En voyant cela, Henri décide de garer rapidement sa voiture sur le bord de la route. En arrêtant le moteur du véhicule, nous entendons les cris de douleur que pousse la femme. Henri enjambe le sol de la coupe à blanc et s'avance tranquillement vers la femme. En nous rapprochant, nous remarquons, par un POV d'Henri, qu'une fourrure est placée sous elle : la femme autochtone est vraisemblablement en train d'accoucher. Tout en continuant à faire des efforts, la femme autochtone fait signe à Henri de s'en aller.

Un peu en panique, Henri se retourne et accourt jusqu'à sa voiture qu'il redémarre en vitesse. La voiture soulève un peu de poussière en s'engageant sur la route puis s'éloigne au loin.

Roulant rapidement, la voiture d'Henri arrive aux limites de la réserve autochtone de TAUASHKU.

INSERT :

LA COMMUNAUTÉ INNUE DE TAUASHKU VOUS SOUHAITE LA BIENVENUE
ATTENTION À NOS ENFANTS

Sous cette indication, un panneau de circulation routière indique une limite de 30 km. Malgré l'indication, il n'y a pas le moindre bâtiment et le paysage est toujours le même : une route bordée par une coupe à blanc. Henri jette un coup d'œil à son cadran qui indique 100 km. Il relâche la pédale de gaz.

Soudainement, une bâtisse, vraisemblablement une station-service, commence à se dessiner au loin..

(À SUIVRE)

Arrivé à la hauteur de la station-service qui s'avère très petite, la voiture d'Henri ralentit un peu, s'engage dans le stationnement puis s'arrête devant la porte de l'endroit. Sur cette dernière, un écriteau indique fermé. Henri regarde autour de lui : le stationnement est complètement vide. Il appuie de nouveau sur l'accélérateur, sort du stationnement et réengage sa voiture sur la route. Un peu plus loin, un petit village commence tranquillement à prendre forme à l'horizon.

La voiture d'Henri roule jusqu'au village où de petites maisons assez semblables sont cordées les unes aux côtés des autres. Henri continue un peu sa route et passe devant un bâtiment sur lequel est inscrit « Maisons des jeunes de TAUASHKU ». En face, une épicerie affiche fermée elle également. Dans le village, il n'y a aucun signe de vie. Henri roule encore un peu sur la rue principale. Après quelques secondes, nous apercevons, par son POV, deux personnes qui marchent au loin sur le bord du chemin. Nous nous avançons jusqu'à eux. En nous rapprochant, nous remarquons qu'il s'agit du couple autochtone. Ces derniers se retournent un peu alors que nous passons tranquillement à leur côté et nous pouvons ainsi remarquer que la femme tient un bébé dans ses bras. L'homme sourit à Henri. Au même moment, un gros klaxon retentit avec puissance. Par le rétroviseur, nous voyons que le même camion qui auparavant transportait des billots de bois dans la scène #18, se tient derrière la voiture d'Henri. Le conducteur, impatient, continue de faire sonner son klaxon pour indiquer à Henri de le laisser passer. Henri gare sa voiture sur le bord du chemin. Une fois la voiture d'Henri en bordure, le camion passe aux côtés et nous remarquons alors que la remorque du camion est vide. Le camion continue son chemin sur la rue principale en roulant à vive allure.

Henri jette un coup d'œil dans son rétroviseur et nous voyons, par son POV, que le couple autochtone n'est plus là. Henri se retourne et regarde un peu partout autour de lui à la recherche du couple, en vain.

Soudainement, une bande de jeunes Autochtones passe aux côtés de la voiture d'Henri en donnant des tapes sur le capot. Un des jeunes, LOUIS (12 ans), interpelle Henri derrière la vitre côté conducteur.

LOUIS

Eille, ce n'est pas un
stationnement ici! Le musée, c'est
par là-bas!

(À SUIVRE)

Le jeune pointe en direction du village. La bande rigole et continue son chemin vers l'entrée du village. Henri regarde vers le village où il y a subitement de la vie. Au loin, un autochtone fait le plein d'essence dans une station-service. Derrière, des voitures sont garées dans le stationnement de l'épicerie. Une voiture conduite par une Autochtone croise la voiture d'Henri dans l'autre voie. Henri réengage sa voiture sur la rue principale.

21

INT. RÉSERVE AUTOCHTONE - CHAMBRE DE MOTEL - SALLE DE BAIN - JOUR

21

Par un POV, de l'eau sort d'un pommeau de douche. Dans une minuscule salle de bain remplie de vapeur, Henri prend une douche. Il laisse l'eau chaude lui couler sur le visage pendant quelques secondes. La porte de la salle de bain est fermée.

22

INT. RÉSERVE AUTOCHTONE - CHAMBRE DE MOTEL - CRÉPUSCULE

22

Le son d'une douche se fait entendre derrière une porte et de la vapeur d'eau s'échappe de l'espace sous cette dernière. Après quelques secondes, nous nous reculons de la porte et voyons alors une petite chambre d'hôtel sombre, à peine éclairée par la faible lumière crépusculaire qui pénètre à travers un rideau placé devant une grande fenêtre. Les vêtements d'Henri, soit des sous-vêtements, un t-shirt, ainsi qu'un manteau et un pantalon en denim, sont disposés sur le lit double au centre de la pièce. Nous avançons tranquillement dans la pièce. Arrivés à la hauteur du lit, nous nous arrêtons subitement sur les pantalons en denim d'Henri.

23

INT. RÉSERVE AUTOCHTONE - TAVERNE - SOIR

23

Par un POV, nous entrons dans une taverne assez petite où une dizaine de personnes, toutes d'origines autochtones, boivent de la bière. Quelques-unes sont au bar, d'autres sont assises aux tables de l'endroit. Dans le fond de la pièce, deux personnes jouent au billard sur une table plutôt défraîchie. Certaines personnes se retournent alors que nous avançons vers le bar. Derrière le bar, un homme, MARC (47 ans), joue à une machine à poker.

Dans la taverne, Henri marche jusqu'au bar et s'assied sur un tabouret en bois. Marc laisse son jeu et s'avance jusqu'à Henri. Arrivé à la hauteur de ce dernier, Marc lui sourit nonchalamment.

(À SUIVRE)

HENRI

Une pinte de blonde s'il vous plaît?

MARC

On a juste de la blonde, et on a juste des verres ou des pichets.

HENRI

Ok. Je vais prendre un verre.

Marc se retourne, prend un verre et commence à verser une bière pression. Henri regarde discrètement autour de lui. Par son POV, un homme, LÉO (71 ans), les cheveux blancs et des rides très accentuées en raison de l'éclairage, le regarde assis à une table dans un coin. Visiblement gêné par le regard de l'homme, Henri se retourne rapidement vers le bar. Au même moment, Marc dépose le verre de bière en face de lui.

MARC

Quatre et vingt-cinq.

Henri prend de l'argent dans ses poches et le donne au barman. Il est dos à l'homme dans le fond de la pièce. Subitement, de la vitre éclate derrière lui. Henri se retourne furtivement et remarque alors que l'homme qui le regardait vient d'échapper son verre de bière sur le sol. L'homme se lève et commence à marcher en direction du bar. Au même moment, faisant mine de rien, Henri se retourne rapidement et prend une gorgée de sa bière. Arrivé au bar, l'homme interpelle poliment le barman qui joue toujours à une machine à poker.

LÉO

Excuse-moi Marc, j'ai échappé ma bière.

MARC

(Le taquinant)

Pas encore. Qu'est-ce que tu fais Léo?

LÉO

Je ne sais pas, j'ai été déconcentré.

En disant ces mots, Léo se retourne et regarde timidement Henri.

(À SUIVRE)

LÉO (SUITE)

Donne-moi un linge, je vais le ramasser.

MARC

Laisse faire ça.

Léo, debout près du bar, est visiblement mal à l'aise. Marc prend un verre de plastique et verse une bière qu'il dépose sur le bar en face de Léo.

MARC (SUITE)

Tiens. Au moins, si tu recommences, on aura sauvé un verre.

Léo commence à fouiller dans ses poches puis dépose quelques pièces de monnaie sur le bar. Marc prend l'argent et le met immédiatement dans ses poches.

Léo prend le verre de bière et nous observons alors par un POV d'Henri, que Léo tremble énormément. Un peu de bière se renverse sur le bar. Léo se retourne tranquillement et marche jusqu'à sa table en prenant bien soin de ne pas renverser de bière. Alors qu'Henri regarde Léo se rendre à sa table, la porte de la taverne s'ouvre et un jeune homme d'origine autochtone, JOHN (21 ans), vêtu d'un chemisier et d'un pantalon de travailleur marine, entre à l'intérieur. John avance jusqu'au bar tout en lançant quelques salutations impersonnelles aux gens dans la taverne. Arrivé au bar, il s'assoit aux côtés d'Henri. John regarde Henri et lui tend la main en souriant.

JOHN

Salut. John.

HENRI

Henri.

Derrière le bar, Marc prend une bière en bouteille dans le réfrigérateur et l'amène à John.

JOHN

Merci Marc! Pis ça va?

MARC

Pas pire, pas pire.

Marc, indifférent, attend en face de John. Ce dernier fouille dans ses poches et donne de l'argent au barman. Marc retourne à son jeu. John se tourne vers Henri qui regarde Léo boire sa bière difficilement en raison de ses tremblements.

(À SUIVRE)

JOHN
Un vieux sénile.

Henri se tourne vers Marc.

HENRI
Pardon?

JOHN
C'est un vieux fou. Il se prend
pour le chaman du village.

John prend une bonne gorgée de sa bière puis se rapproche
d'Henri. Il se met à chuchoter.

JOHN (SUITE)
(Chuchotant)
Tu es venu pour travailler à la
scierie?

Henri se laisse emporter dans le chuchotement.

HENRI
Non. Pourquoi?

John regarde autour de lui, nerveusement.

JOHN
Pour rien.

John prend une gorgée de bière. Plus loin, la table de
billard est laissée à elle-même.

JOHN (SUITE)
On joue au pool?

HENRI
Si tu veux, mais je ne suis pas
super bon.

JOHN
Ce n'est pas grave. Moi non plus.

John termine sa bière d'un trait, puis regarde le verre
d'Henri qui est presque vide. Il interpelle Marc.

JOHN (SUITE)
Marc, on va prendre un pichet.

John se tourne vers Henri.

JOHN (SUITE)

Amène-le, je vais aller préparer la table.

HENRI

Ok.

John se lève et marche jusqu'à la table de billard. Derrière le bar, Marc termine de remplir le pichet et l'amène à Henri. Il prend deux verres et les dépose aux côtés du pichet. Henri regarde dans son portefeuille pour de l'argent, en vain.

HENRI (SUITE)

Avez-vous un guichet?

MARC

À l'entrée du village, mais il est fermé.

Henri sort une carte de crédit de son portefeuille et la tend à Marc. Ce dernier pointe à Henri un écriteau placé aux côtés de la caisse enregistreuse.

INSERT :

ARGENT COMPTANT SEULEMENT. SI TU VEUX DU CRÉDIT, VA CHEZ LA BAIE!

Soudainement, un billet est déposé sur le bar. Henri lève la tête et voit Léo qui est à ses côtés. Léo lui fait un clin d'œil.

LÉO

Tu me le remettras demain.

Voyant cela, John laisse la table de billard et s'avance rapidement vers le bar. Alors qu'il marche vers le bar, nous ne voyons que ses jambes et nous nous concentrons un instant sur ses pantalons de travailleur marine. Arrivé au bar, John reprend sèchement le billet et le rend à Léo.

JOHN

(Sèchement)

C'est beau, je m'en occupe.

Henri regarde Léo en lui souriant.

HENRI

Merci quand même.

(À SUIVRE)

Résigné, Léo retourne à sa table. John tend un billet à Marc, puis regarde Henri.

JOHN

Des plans pour qu'il se mette à te harceler.

Marc redonne la monnaie à John. Ce dernier prend les deux verres aux côtés du pichet.

JOHN (SUITE)

(Complice)

Envoye, amène le pichet. Tu vas en manger toute une!

John se rend à la table de billard et continue de replacer les boules dans le triangle. Henri prend le pichet, puis jette un coup d'œil à Léo en se retournant. Ce dernier prend une gorgée de bière en tremblant. Un peu de bière se renverse sur la table.

FONDU ENCHAÎNÉ

24

EXT. COUPE À BLANC - CÔTE-NORD DU QUÉBEC - JOUR

24

Nous avançons tranquillement sur une coupe à blanc qui semble interminable.

FONDU ENCHAÎNÉ

25

INT. RÉSERVE AUTOCHTONE - CHAMBRE DE MOTEL - SOIR

25

Par un POV, nous pénétrons à l'intérieur de la chambre de motel d'Henri. La chambre est très sombre et nous avançons tranquillement jusqu'à la petite table de nuit aux côtés du lit. Une main allume la lumière qui prend place sur cette dernière. Assis sur le lit, Henri enlève son manteau, ses souliers, puis ses jeans. Ces mouvements sont lents et maladroits. Il n'a que ses sous-vêtements et un t-shirt blanc sur le dos. Au loin, on commence à entendre des pas venant de l'extérieur. Ces derniers se rapprochent de plus en plus. Soudainement, une silhouette passe derrière le rideau devant la grande fenêtre de la chambre. Les pas s'arrêtent. On cogne à la porte. Henri regarde le cadran sur la table de nuit, on indique 2H06 AM. Il se lève tranquillement et marche délicatement jusqu'à la porte. Il ouvre discrètement le rideau devant la grande fenêtre pour voir qui est là. Par son POV, Léo attend à l'extérieur devant la porte de la chambre d'Henri.

(À SUIVRE)

Henri ouvre la porte, l'air endormi et légèrement affecté par l'alcool. À l'extérieur, Léo est debout, un peu timide.

HENRI

Oui?

LÉO

Excuse-moi de te déranger. Mais est-ce que je pourrais te parler deux petites minutes?

HENRI

Ça ne pourrait pas attendre à demain.

LÉO

Ça ne sera vraiment pas long.

Le vent se lève momentanément. Henri, à moitié nu, a soudainement froid.

HENRI

Entrez, mais faites ça vite, je suis crevé.

Léo pénètre à l'intérieur de la chambre d'Henri. Ce dernier va s'asseoir en vitesse sur le lit et se recouvre les jambes avec le couvre-lit. Léo ferme la porte derrière lui et demeure debout dans l'entrée. Il sourit timidement à Henri.

LÉO

Bon. Tu te rappelles tout à l'heure à la taverne, quand j'ai renversé mon verre?

HENRI

Oui.

LÉO

Hey bien je l'ai fait exprès.

Le long de sa jambe, la main de Léo est tremblotante.

HENRI

Ok. Pourquoi?

LÉO

Je l'ai fait parce que je voulais savoir si c'était bien toi.

(À SUIVRE)

Assis sur le lit, Henri ne semble pas comprendre où Léo veut en venir.

LÉO (SUITE)

Est-ce que je peux m'asseoir?

Henri est un peu découragé.

HENRI

Je suis très fatigué. On ne pourrait pas faire connaissance demain.

LÉO

Ça ne sera pas long!

Léo fait quelques pas et va s'asseoir sur une des deux chaises qui prennent place aux côtés de la petite table devant la grande fenêtre. Il est face à Henri.

LÉO (SUITE)

Quand je t'ai vu entrer dans le bar, j'ai eu l'étrange pressentiment que je te connaissais. Et quand je t'ai vu de près, j'ai tout de suite su que c'était toi.

Par un POV d'Henri, Léo sort un papier de la poche intérieure de son manteau et le tend à ce dernier.

LÉO (SUITE)

Tu les connais?

Henri déplie le papier. Sur le papier, il y a un portrait-robot du couple autochtone. Henri devient subitement nerveux.

HENRI

Bon, c'est quoi vous travaillez pour la police?

Léo se met à rire.

LÉO

Non non, pas du tout!

Léo reprend le dessin des mains d'Henri avec sa main tremblante.

(À SUIVRE)

LÉO (SUITE)

Est-ce que tu irais me chercher un verre d'eau? Je meurs de soif.

Henri se lève et se rend à la salle de bain et fait couler un verre d'eau. Aussitôt le verre rempli, Henri l'amène à Léo et se rassoit sur le lit.

LÉO (SUITE)

Merci!

Léo boit le verre d'eau d'un trait. Une fois le verre terminé, il regarde Henri très sérieusement dans les yeux.

LÉO (SUITE)

Bon. Ce que je vais te dire va probablement te surprendre, mais ces deux personnes sont des ancêtres très très près de toi!

HENRI

Ah oui? On ne m'en avait jamais parlé.

LÉO

À part moi, il n'y a personne d'autre qui est au courant.

HENRI

Comment l'avez-vous su?

LÉO

Comme toi!

Léo ouvre le papier, le portrait-robot a disparu. Henri est déconcerté.

LÉO (SUITE)

J'ai eu des visions et ils me l'ont dit.

HENRI

Pourquoi ils ne me l'ont pas dit?

LÉO

Est-ce que tu parles l'algonquien?

Henri acquiesce devant l'évidence.

(À SUIVRE)

HENRI

C'est du côté de ma mère ou de mon père?

Léo est soudainement euphorique.

LÉO

Ni l'un ni l'autre!

Henri ne comprend pas ce que Léo veut dire.

LÉO (SUITE)

Ce sont tes parents directs.

HENRI

Je ne comprends pas.

LÉO

Écoute, au début du 18e siècle, ce couple s'aimait éperdument, mais malheureusement, ils ne réussissaient pas à concevoir d'enfants. Honteux, ils ont décidé de quitter la communauté. Près de trois cents ans plus tard, ils ont réussi.

Léo regarde Henri en souriant.

LÉO (SUITE)

Tu es leur fils Henri!

Subitement, comme s'il avait été piqué par quelque chose, Léo regarde l'heure sur le cadran qui indique 2h10 AM.

LÉO (SUITE)

Il est plus tard que je pensais!

Léo se lève d'un trait, va prendre la main d'Henri et la serre énergiquement.

LÉO (SUITE)

Bienvenu chez vous!

Léo se retourne en vitesse et sort de la chambre en laissant la porte ouverte. Henri se lève et va fermer la porte, perplexe.

26 EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - JOUR

26

Des airs, en vue aérienne, la réserve prend place au milieu d'une immense coupe à blanc. Soudainement, nous entamons une descente très rapide. Le village se rapproche de plus en plus, nous donnant l'impression que nous allons nous écraser sur le sol.

27 EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - RUE PRINCIPALE - JOUR

27

Par un POV, nous avançons sur la rue principale de la réserve. L'ambiance est calme, presque silencieuse. Le temps est nuageux. Les bâtiments en bordure de la rue sont peu nombreux et assez espacés. Outre quelques petites maisons, il s'agit principalement de bâtiments commerciaux et communautaires : épicerie, station-service, salle communautaire, maison des jeunes, etc.

Sur la rue, un peu plus loin, une femme marche dans notre direction poussant devant elle un bébé dans un landau. Rendue à notre hauteur, elle s'arrête, regarde des deux côtés, puis traverse la rue en courant. Elle est très nerveuse en traversant. Nous la suivons du regard. De l'autre côté, la femme emprunte une petite rue menant vers les terres et où sont cordées plusieurs maisons uniformes. La femme s'engage dans l'entrée d'une des maisons et pénètre à l'intérieur de celle-ci. Nous nous retournons et continuons notre avancée. Soudainement, le son d'une voiture, venant de derrière commence à se faire entendre. Celle-ci se rapproche tranquillement.

Sur un trottoir en bordure de la rue principale, Henri marche tranquillement. Un pick-up blanc est derrière lui et avance lentement dans la même direction. Il passe à ses côtés en roulant très lentement. Par un POV d'Henri, nous voyons Marc, le barman, qui est au volant de la voiture. Ce dernier regarde droit devant lui. Une fois la voiture au-devant, nous remarquons, par une réflexion dans le rétroviseur intérieur, que Marc lève les yeux en direction d'Henri. Henri lui envoie la main. Marc baisse les yeux rapidement et continue son chemin sans lui rendre la pareille.

Henri continue d'avancer sur la rue. Soudainement, Léo l'interpelle de l'autre côté de la rue. Il chuchote.

LÉO (HORS-CHAMP)
(Chuchotant)
Henri!

Henri se retourne et voit Léo qui se tient le long du mur d'une maison.

(À SUIVRE)

Il est nerveux, visiblement en train de se cacher de quelque chose. Léo s'avance la tête un peu et regarde discrètement des deux côtés de la rue, puis fait signe à Henri de venir le rejoindre. Henri traverse la rue et va le rejoindre.

HENRI

Qu'est-ce qu'il y a?

LÉO

Chut!

HENRI

(Chuchotant)

Qu'est-ce qui se passe?

Léo regarde un peu partout autour de lui.

LÉO

(Chuchotant)

Depuis ce matin, je me fais harceler par une bande de jeunes.

Alors qu'il dit ces mots, une truite vient s'écraser sur le mur de la maison, entre Léo et Henri. Par un POV d'Henri, nous observons quelques secondes le poisson par terre. Léo prend le bras d'Henri de sa main très tremblante et l'emmène avec lui vers l'arrière de la maison.

HENRI

Pourquoi ils font ça?

LÉO

Ce n'est pas grave, ça les amuse!
Puis? As-tu réfléchi à ce que je
t'ai dit hier?

Léo regarde nerveusement au tour de lui.

HENRI

Évidemment, c'est un peu troublant!

LÉO

Pis? Ça te tente-tu?

HENRI

De quoi?

Henri ne comprend vraisemblablement pas ce que Léo veut dire.
Léo se prend la tête.

(À SUIVRE)

LÉO

Ah maudit! J'ai oublié de t'en parler!

Se trouvant bête, Léo esquisse un sourire de gêne.

LÉO (SUITE)

Excuse-moi, je suis un peu débordé par les temps qui courent.

Un gros camion rempli de troncs d'arbres passe à vive allure sur la rue. Léo regarde en sa direction.

LÉO (SUITE)

Maudit malade! (À Henri) Ils vont finir par tuer quelqu'un! Bon, qu'est-ce que je disais déjà?

Un temps. Léo cherche ce qu'il avait à dire. Henri tente de lui rappeler.

HENRI

Tu avais oublié de me dire quelque chose hier...

LÉO

Ah oui c'est ça! Je pense que ce serait une bonne idée que tu te fasses officiellement accepter dans notre communauté!

Henri est un peu perplexe.

HENRI

Euh! Pourquoi? Qu'est-ce que ça changerait?

Léo est soudainement très enthousiaste. Il prend les deux épaules d'Henri et les serre énergiquement.

LÉO

Tout! Ça changerait tout!

Au même moment, Léo reçoit une autre truite en plein visage. Il commence à saigner du nez et quelques gouttes tombent sur son gilet. Léo prend un mouchoir dans ses poches et le met à la base de son nez. Sa main est tremblante. Il regarde son gilet.

(À SUIVRE)

LÉO (SUITE)
Ostie! Faut que j'aille nettoyer
ça!

Léo se retourne et se met à marcher en vitesse vers la rue principale. Henri le regarde s'en aller. Rendu à la rue, Léo se retourne et crie à Henri.

LÉO (SUITE)
Viens chez nous ce soir!

Léo s'engage sur le trottoir.

HENRI
C'est où?

Léo disparaît en vitesse sans même répondre. Voulant le rejoindre, Henri se met à courir et se rend jusqu'à la rue principale : Léo n'y est pas. Au même moment, un gros camion à la remorque vide passe à vive allure aux côtés d'Henri, manquant pratiquement de le renverser.

HENRI (SUITE)
Ostie de malade!

Henri s'avance sur le trottoir vers le centre du village.

Henri entre dans un petit dépanneur. Derrière le comptoir, une jolie jeune femme d'origine autochtone, DOLORÈS (21 ans), est accoudée et lit un magazine. Elle lève les yeux nonchalamment lorsque Henri pénètre à l'intérieur. Henri lui sourit et s'approche d'elle.

HENRI
Salut!

Dolorès lui sourit poliment.

HENRI (SUITE)
Vous connaissez sûrement Léo?

DOLORÈS
Léo? Léo qui?

HENRI
Euh... je n'ai aucune idée.

DOLORÈS
Ça aiderait, il y en a quelques-uns
des Léo dans la réserve.

HENRI
Il est petit, assez vieux,
maigrichon. Il paraît que c'est le
chaman du village.

Dolorès se lève et va se prendre une cannette de boisson gazeuse dans un réfrigérateur non loin de là. Elle décapsule la cannette et prend une gorgée.

DOLORÈS
Je ne vois pas qui ce serait.

Au même moment, le téléphone sonne. Dolorès fait quelques pas et va répondre.

DOLORÈS (SUITE)
(À l'interlocuteur)
Allo. Hey, salut toi.

Dolorès se fait charmeuse avec l'interlocuteur.

DOLORÈS (SUITE)
(À l'interlocuteur)
Je n'avais rien de prévu...

De l'autre côté du comptoir, Henri attend un peu bêtement. Dolorès écoute son interlocuteur.

DOLORÈS (SUITE)
(À l'interlocuteur)
Ok...

Dolorès regarde Henri et met une main sur le combiné.

DOLORÈS (SUITE)
(Sèchement)
Je ne sais pas c'est qui.

Henri est un peu mal à l'aise.

HENRI
Ok.

Henri se retourne et sort du dépanneur.

FONDU ENCHAÎNÉ

29

EXT. COUPE À BLANC - CÔTE-NORD DU QUÉBEC - JOUR

29

Nous avançons tranquillement sur une coupe à blanc qui semble interminable.

FONDU ENCHAÎNÉ

30

EXT./INT. RÉSERVE AUTOCHTONE - MAISON DE LÉO - CRÉPUSCULE

30

Par un POV, nous avançons sur une petite rue où sont placées côte à côte des maisons uniformes. Après quelques mètres, nous entrons dans la cour d'une des maisons et nous nous rendons jusqu'à la porte d'entrée. Une main appuie sur la sonnette. Un temps. La porte s'ouvre, Léo est derrière, avec un bandage sur le nez et visiblement endormi. Il porte un t-shirt et un caleçon.

LÉO

Salut. Excuse-moi si ç'a été long,
je m'étais endormi.

Henri est dehors, debout sur le porche d'entrée. Il regarde le nez de Léo.

HENRI

Il est cassé?

LÉO

Ah! C'est juste une petite fêlure.
Entre.

Léo se retourne et laisse la porte ouverte derrière lui. Henri entre dans la maison. Du porche d'entrée, un POV d'Henri nous permet de prendre connaissance des lieux. Éclairés par la lumière crépusculaire de l'extérieur, salon, cuisine et salle à manger prennent place dans un seul et même espace à aire ouverte. La maison est sobre et très peu décorée. À gauche, à quelques pas de l'entrée, une porte entrouverte nous laisse voir légèrement la chambre de Léo qui est plongée dans le noir. Ce dernier n'est dans aucune pièce. Soudainement, nous entendons le son d'une chasse d'eau, puis Léo apparaît au fond, dans la cuisine. Henri est toujours debout, dans le porche d'entrée.

LÉO (SUITE)

Ne reste pas là! Enlève tes
souliers et fais comme chez vous.
Je vais aller m'habiller.

Léo, souriant, fait quelques pas en direction de l'entrée puis bifurque dans sa chambre.

(À SUIVRE)

Il ferme la porte derrière lui. Henri enlève ses souliers et va s'asseoir timidement sur le fauteuil du salon. Par son POV, nous parcourons du regard les éléments qui meublent cette partie de la maison qui n'a rien d'extravagante : petite télévision sur laquelle prend place un appareil vidéo, petite table de salon au centre sur laquelle se trouve un horaire télé, divan à deux places aux côtés du fauteuil sur lequel est assis Henri, etc. Sur le mur du fond, un poisson naturalisé et recouvert de fourrure figure comme seule décoration de la pièce. À droite du poisson, une grande fenêtre nous donne vue sur l'extérieur. Dehors, une maison pareille à celle de Léo prend place devant une coupe à blanc qui semble interminable. À l'horizon, le soleil se couche et colore le ciel d'un rouge intense. Assis sur le fauteuil, Henri regarde le paysage dénudé. Soudainement, nous voyons, par un POV d'Henri, une tache noire bouger un peu plus loin sur la coupe à blanc. Henri se lève et se rapproche de la fenêtre. Marchant tranquillement sur la coupe à blanc, un ours noir semble vraisemblablement se rapprocher de la maison d'en face. Henri interpelle Léo.

HENRI

Eille, il y a un ours!

L'ours est rendu à une vingtaine de mètres de la maison. Après quelques secondes, Léo sort de sa chambre et vient rejoindre Henri dans le salon.

LÉO

Qu'est-ce qu'il y a?

Henri se retourne vers Léo, puis vers la fenêtre. Par un POV d'Henri, nous remarquons que l'ours n'y est plus. Léo arrive à ses côtés.

HENRI

Il y avait un ours dans le champ, à une dizaine de mètres de la maison.

LÉO

Un ours? Tu es certain?

HENRI

Oui! Il doit être rendu derrière la maison.

LÉO

Il a sûrement été attiré par les poubelles. On est mieux de le laisser tranquille.

Léo s'assoit sur le divan. Henri prend place sur le fauteuil.

(À SUIVRE)

HENRI

Je me demandais comment tu as fait
pour savoir que c'était moi au
juste?

Léo paraît soudainement contrarié. Il cherche visiblement
quelque chose à dire. Après un certain temps, il finit par
répondre à la question d'Henri.

LÉO

Euh! Ce sont tes parents qui me
l'ont dit.

La réaction peu convaincante de Léo a soulevé un doute chez
Henri.

HENRI

Ah oui? Tu n'a pas l'air certain.
Comment ils te l'ont dit?

Léo regarde subitement vers l'extérieur.

LÉO

Merde! Les enfants rentrent à la
maison.

Henri regarde à l'extérieur. Par son POV, nous voyons trois
jeunes enfants pénétrer dans la cour de la maison. Léo se
précipite à sa chambre. Il ressort avec une carabine dans les
mains.

LÉO (SUITE)

Va leur dire de s'éloigner de la
maison.

Henri et Léo sont nerveux.

HENRI

Pourquoi tu n'y vas pas toi?

LÉO

On n'a pas de temps à perdre!
Envoye!

Léo ouvre la porte. Il se met à chuchoter.

LÉO (SUITE)

(Chuchotant)

Faites le moins de bruit possible.
Je vais guetter ici.

(À SUIVRE)

Henri sort de la maison. De l'intérieur de la maison de Léo, nous voyons Henri s'avancer discrètement vers la maison d'en face, où les jeunes sont sur le point d'entrer. Henri les interpelle. Les trois jeunes se retournent vers lui. Henri s'approche d'eux et se met à leur parler sur le portique de la maison. Henri pointe la maison de Léo. Un des jeunes referme la porte de la maison discrètement. Le groupe sort de la cour de la maison et se dirige vers celle de Léo.

FONDU AU NOIR

FADE IN

Par un POV, nous pénétrons à l'intérieur de la salle communautaire de la réserve. Au fond de la salle, un groupe de six personnes prend place à une table devant un auditoire d'une vingtaine de personnes âgées. Derrière la table, un grand drap noir recouvre quelque chose de forme rectangulaire. Nous avançons vers l'avant de la salle, sur notre passage, quelques personnes lancent des regards en notre direction. La foule murmure. Soudainement, assis dans la foule au devant de la salle, Léo, toujours avec un bandage sur le nez, se lève et nous fait signe de venir le rejoindre.

Dans la salle communautaire, Henri avance vers l'avant et va rejoindre Léo qui est très souriant.

LÉO

Assis-toi! On t'attendait pour commencer.

Léo fait signe à un homme, HARRY (50 ans), le chef de bande, assis au centre de la table, qu'il peut débiter. Le chef de bande avertit les autres membres de la tablée puis se lève. La salle devient soudainement silencieuse.

HARRY

Bonjour et merci d'être venu à cette réunion spéciale du conseil de bande. Aujourd'hui, nous avons le plaisir d'avoir parmi nous un homme qui dernièrement a agi très généreusement en prévenant un événement fâcheux de se produire.
(DAVANTAGE)

(À SUIVRE)

HARRY (SUITE)

En effet, alors qu'il était allé rendre visite à son ami Léo, cette personne a aperçu un ours derrière la maison de Tom Saint-Laurent, votre très cher trésorier ici présent.

En disant cela, Harry se retourne et présente de la main un homme, TOM (47 ans), assis à la table. Harry est souriant, les membres de la tablée rigolent, l'ambiance est amicale. Tom se lève à demi et salue la foule rapidement. Il porte ensuite son attention sur Henri et lui sourit très sincèrement. Henri lui rend la pareille timidement.

HARRY (SUITE)

Bon jusqu'ici il n'y a rien de très spectaculaire dans tout ça. Mais bon, quelques minutes plus tard, les jeunes de Tom, revenant de l'école, sont arrivés dans la cour de leur maison, et donc, à quelques mètres seulement de l'ours qui était probablement en train de fouiller dans les poubelles derrière la maison. Prenant son courage à deux mains, cet homme n'a pas perdu de temps et est allé avertir les jeunes de Tom de s'éloigner de la maison. Puis lui et Léo ont pris soin d'eux le temps que Tom revienne du travail et qu'il s'assure que l'ours n'était plus dans les parages.

Soudainement, la foule se remet à murmurer. Henri se retourne. Par son POV, nous voyons certains membres de la communauté esquisser quelques sourires et le pointer du doigt.

HARRY (SUITE)

Imaginez-vous ce qui aurait pu se passer si un des jeunes de Tom avait décidé d'aller jouer en arrière de la maison? Moi, en tout cas, je préfère ne pas me mettre ce genre d'images dans la tête.

Harry se penche, prend un verre d'eau sur la table et prend une bonne gorgée.

(À SUIVRE)

HARRY (SUITE)

Donc, je pense qu'il est temps
maintenant de vous présenter cet
homme au courage exemplaire...

Harry pointe Henri fièrement.

HARRY (SUITE)

Henri Jean!

Les membres du conseil de bande se lèvent et commencent à applaudir. Les imitant, la foule se met à applaudir à son tour. À la table, Tom, visiblement ému, se lève, fait le tour de la table et se rend jusqu'à Henri.

TOM

Merci beaucoup!

Tom, une larme à l'œil, ouvre les bras en signe qu'il veut lui faire une accolade. Assis aux côtés d'Henri, Léo donne un petit coup de coude à ce dernier. Henri se lève timidement. Tom le prend immédiatement dans ses bras. Après quelques secondes, Tom se défait de l'accolade, prend le bras d'Henri et le tourne vers l'auditoire qui applaudit toujours aussi chaleureusement. Un peu dépassé par les événements, Henri salue la foule et se rassied rapidement. Très heureux, Léo sourit généreusement à Henri et lui fait un clin d'œil. Tom reprend la main d'Henri.

TOM (SUITE)

Merci encore!

Tom retourne à la table du conseil de bande. La foule arrête d'applaudir et se rassied. Les membres du conseil de bande se rasseyent également, à l'exception d'Harry qui continue son allocution.

HARRY

Pour remercier Henri de son bon sens de l'observation et surtout de sa grande générosité, le conseil de bande avons décidé de répondre positivement à sa demande qui se veut, du moins c'est ce que plusieurs trouvent, très flatteuse. En effet, Henri, visiblement tombé en amour avec notre communauté, aimerait que nous l'acceptions comme membre à part entière.

(À SUIVRE)

Henri regarde Léo suspicieusement, Léo lui fait un clin d'œil.

LÉO
(chuchotant)
Ç'aurait été trop long à leur
expliquer.

Harry reprend la parole.

HARRY
Y a-t-il des objections à cette
requête?

La foule demeure silencieuse. Harry regarde Henri.

HARRY (SUITE)
Bon, votre silence ne fait que
confirmer notre vision des choses.

Harry prend un air solennel.

HARRY (SUITE)
(Solennellement)
Henri Jean, nous avons le grand
plaisir de te nommer membre
officiel de la communauté de
Tauashku!

Les membres du conseil de bande se lèvent et commencent à applaudir. L'auditoire fait de même. Dépassé par les événements, Henri demeure assis. Après avoir applaudi pendant quelques secondes, Léo se rend à la table du conseil de bande. Il murmure quelques mots à l'oreille d'Harry. Ce dernier acquiesce d'un signe de tête. Léo se rend derrière la table et prend place aux côtés du grand drap noir. Harry reprend la parole.

HARRY (SUITE)
Mes amis...

La foule se tait.

HARRY (SUITE)

Ce qu'il y a de particulier dans tout ça c'est qu'Henri, prouvant encore une fois son courage exemplaire, a exigé d'être accepté dans notre communauté aux suites d'un rituel d'initiation traditionnel, que certains d'entre vous connaissez peut-être déjà, et qui, de plus, s'avère ici d'une drôle de coïncidence : celui de la chasse à l'ours.

Suite à ces paroles, dans la foule, quelques rires se font entendre. Henri se retourne. Les rires cessent subitement. Perplexe, Henri se retourne et regarde Léo, toujours debout aux côtés du drap noir derrière la table. Ce dernier lui fait un clin d'œil et lève le pouce en signe que tout est correct.

HARRY (SUITE)

Bon, pour faciliter le déroulement du rituel, qui a plusieurs étapes, Léo, ici présent...

Léo lève la main et salue la foule.

HARRY (SUITE)

... a eu une excellente idée.

Harry se retourne et regarde Léo. À la table, Tom se lève et va se positionner de l'autre côté du drap noir. Léo et Tom prennent chacun un côté du drap, puis ils le soulèvent d'un trait nous dévoilant un grand panneau électronique d'annonce publicitaire.

HARRY (SUITE)

Grâce à ce panneau électrique, que nous installerons dans le parc, Henri sera informé au jour le jour de l'étape à laquelle il est rendu. Ce qui est intéressant surtout c'est que tous les membres de la communauté de Tauashku seront informés de l'évolution du rituel et pourront même aller, s'ils le désirent, là où les différentes activités auront lieu, puisque le tout sera inscrit sur le tableau.

Harry se retourne et fait un signe de tête à Léo. Léo se rend derrière le panneau et le branche dans une fiche électrique.

(À SUIVRE)

- 31 SUITE (5) 31
- Tous les points sur le panneau s'illuminent, puis s'éteignent subitement. Après quelques secondes, un titre apparaît au centre du panneau, tout en haut.
- INSERT :
- LE RITUEL DE CHASSE À L'OURS D'HENRI
- Après quelques secondes, le titre se met à défiler en boucle de droite à gauche. La foule murmure, certaines personnes rigolent.
- 32 EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - PARC - JOUR 32
- Dans la pénombre d'un orage imminent (quelques grondements de tonnerre au loin le confirmant), nous avançons, par l'entremise d'un POV, dans le parc de la réserve de Tauashku. Au milieu du parc, qui est complètement vide, le panneau électronique est placé au centre d'une petite scène en béton. Nous avançons jusqu'à la scène et montons l'escalier. Rendus sur la scène, nous nous rapprochons tranquillement du panneau électronique sur lequel des indications concernant le rituel défilent.
- INSERT :
- LE RITUEL DE CHASSE À L'OURS D'HENRI
- AUJOURD'HUI : COMMENT CHOISIR LE TERRAIN DE CHASSE RENDEZ-VOUS : SALLE COMMUNAUTAIRE
- OUVERT À TOUS
- AVEC PROJECTIONS
- La dernière indication, soit « AVEC PROJECTIONS », est particulièrement grosse et clignote sans arrêt.
- 33 EXT. FORÊT - AUBE - FLASH-FORWARD 33
- Le soleil se lève sur une forêt à moitié défrichée. Par un POV, nous avançons tranquillement à l'endroit où une compagnie forestière est visiblement en train de couper des arbres sur ce territoire. Il n'y a personne sur les lieux. Au loin, une grosse machine d'exploitation forestière est aux arrêts.
- 34 EXT./INT. RÉSERVE AUTOCHTONE - SALLE COMMUNAUTAIRE - JOUR 34
- Une pluie torrentielle fait rage sur la réserve de Tauashku. Par un POV, nous avançons à travers la pluie sur un trottoir adjacent à la rue principale de la réserve.

Un peu plus loin, Léo, vêtu d'un imperméable jaune, se tient sur le porche d'entrée à l'extérieur de la salle communautaire. Ce dernier nous fait signe de la main. Nous pénétrons dans le stationnement de la salle communautaire et progressons jusqu'à la porte d'entrée où Léo nous accueille, visiblement nerveux et avec un sourire légèrement forcé.

LÉO

Maudit temps de chien! Entre!

De l'intérieur de la salle communautaire, à travers la porte vitrée, nous voyons Henri à l'extérieur aux côtés de Léo. Ce dernier lui ouvre la porte et Henri entre en vitesse à l'intérieur. La porte se referme, laissant Léo, qui a vraisemblablement décidé de demeurer dehors, seul à l'extérieur de la salle. Le manteau et les pantalons de jeans d'Henri sont complètement détrempés. Henri enlève son manteau, puis ouvre la porte pour interpeller Léo.

HENRI

Tu n'entres pas?

LÉO

Pas tout de suite.

Léo regarde au loin nerveusement, comme en attente de quelque chose. Henri referme la porte, puis se retourne vers la salle. À l'intérieur, une dizaine d'hommes, tous d'un certain âge et dont la plupart étaient présents lors de la scène #31, sont assis sur des chaises en avant de la salle. La salle est pratiquement vide. Dans l'ensemble, une trentaine de chaises sont inoccupées. Au devant de la petite foule, un projecteur de diapositives est disposé sur un petit meuble, lequel est face à un écran blanc.

Henri pénètre dans la salle et va s'asseoir sur une chaise dans la rangée arrière. Plusieurs aînés se retournent et lui envoient la main. Henri leur sourit timidement. La foule d'aînés discute en innu. Soudainement, un des aînés dit quelque chose et tout le monde éclate de rire. Un des aînés se retourne vers Henri suspicieusement, comme pour savoir si Henri a compris quelque chose à la blague.

Soudainement, la porte s'ouvre à l'arrière et le son de la pluie tombant à grosses gouttes se fait entendre. Le tonnerre gronde. Quelques membres de la foule se retournent vers l'entrée. Henri fait de même. Par son POV, nous voyons Léo entrer dans la salle communautaire et refermer la porte derrière lui. Il enlève son imperméable puis l'accroche à un cintre dans le garde-robe de l'entrée. Léo entre dans la salle communautaire. Il est visiblement déçu.

(À SUIVRE)

LÉO (SUITE)

Bon. On commence?

Léo pénètre dans la salle et chuchote quelques mots à Henri en passant à ses côtés.

LÉO (SUITE)

(Chuchotant)

Tu vas venir t'asseoir en avant
j'espère?

Léo se rend à l'avant de la salle et allume le projecteur de diapositives. Sur l'écran, une photo d'un ours noir, dans une forêt (en plan d'ensemble), apparaît. La foule regarde la photo, nous entendons quelques murmures. Léo jette un coup d'œil à Henri derrière la salle. Ce dernier se lève et vient s'asseoir en avant aux côtés d'un très vieil homme, GUY (89 ans), maigrichon et à la peau très ridée, qui lui sourit de sa dentition inexistante.

LÉO (SUITE)

Bonjour tout le monde et merci
d'être venu à cette première
activité du rituel de chasse à
l'ours d'Henri. Aujourd'hui, Henri...

Léo se retourne vers Henri.

LÉO (SUITE)

... nous allons t'enseigner quelques
éléments primordiaux à savoir
concernant l'animal que tu devras
tuer, soit un ours noir qui
ressemblera probablement à celui-
ci...

Léo pointe la photo de l'ours sur l'écran.

LÉO (SUITE)

... mais surtout sur les types de
terrains sur lesquels tu auras le
plus de chance de le rencontrer.

Léo se rapproche du projecteur de diapositives et prend la télécommande aux côtés de ce dernier.

LÉO (SUITE)

Bon. Premièrement.

(À SUIVRE)

Léo appuie sur la télécommande du projecteur et une nouvelle photo d'ours, cette fois un gros plan du visage de la bête, vient remplacer la précédente. Léo s'adresse directement à Henri.

LÉO (SUITE)

As-tu déjà vu un ours noir de près?

HENRI

À part celui derrière chez Tom,
non.

La foule éclate subitement de rire. Henri, ne comprenant pas cette euphorie soudaine, se retourne vers celle-ci. La foule cesse de rire. Léo sourit à Henri et reprend la parole.

LÉO

(Justifiant le rire
collectif)

Il n'était pas vraiment près, mais
bon, on ne commencera pas à
s'obstiner là-dessus.

Léo se rapproche de l'écran.

LÉO (SUITE)

Donc, je vais te décrire ce à quoi
pourra ressembler l'ours que tu
devras tuer, qu'on imagine sera un
ours noir étant donné qu'il n'y a
pratiquement pas d'ours brun dans
la région.

Dans la salle, Guy, interpelle en innu Léo.

LÉO (SUITE)

Bonne remarque! Henri, Guy
soulignait ici que les ours noirs
ne sont pas tous de couleur noire.
Il se peut que tu en rencontres des
bruns ou même de couleur cannelle,
mais qui sont des ours noirs
pareil. Tu comprends?

Sur sa chaise, Henri semble plus ou moins comprendre. Léo pousse un soupir d'exaspération.

(À SUIVRE)

LÉO (SUITE)

(Exaspéré)

Les ours noirs sont une catégorie d'ours, plus petits que les ours bruns, qui eux, sont encore plus petits que les grizzlys, mais ils ne sont pas nécessairement tous noirs, il y en a des bruns aussi. C'est correct là?

Henri acquiesce de la tête, mais n'est visiblement pas complètement convaincu. Léo reprend où il en était.

LÉO (SUITE)

Bon! Donc... Comme tu peux le remarquer, au niveau du visage...

Léo pointe de sa main tremblante chaque partie du visage de l'animal.

LÉO (SUITE)

... les ours noirs ont une très petite tête, un museau jaune et des yeux et oreilles arrondis.

Dehors le tonnerre gronde. Léo se retourne vers Henri.

LÉO (SUITE)

Tu veux savoir pourquoi je te montre le visage en premier?

HENRI

Oui.

LÉO

C'est parce que c'est la chose la plus importante à connaître. Quand tu vas être dans le bois, c'est en voyant le visage de l'ours que tu vas savoir que c'est lui qui t'est destiné. Ok?

Léo regarde Henri dans les yeux, pour vérifier s'il a bien compris.

HENRI

Ok.

Henri regarde l'image de l'ours sur l'écran. Après quelques secondes, Léo appuie encore une fois sur la télécommande pour changer de photographie.

(À SUIVRE)

Sur l'écran, le visage de l'ours laisse sa place au même portrait de la femme dans les scènes #7 et 10. Henri est bouche bée. Au même moment, un grand coup de tonnerre, qui semble à l'intérieur de la salle communautaire tellement il est près, retentit puissamment. Les lumières s'éteignent d'un coup, plongeant la salle dans l'obscurité presque totale, la seule source de lumière étant celle provenant de la porte vitrée à l'entrée. La foule, qui n'est composée que de silhouettes, se met alors à murmurer.

LÉO

(À lui-même)

Maudit on venait juste de commencer!

(À la foule)

Pas de panique! Ça doit être un transformateur. Je vais aller voir ce qui se passe!

Par un POV d'Henri, nous voyons la silhouette de Léo traverser la salle communautaire et se rendre jusque dans le portique de l'entrée. Léo ouvre la porte et sort à l'extérieur. Toujours par l'entremise d'un POV d'Henri, nous nous levons et avançons vers la porte d'entrée. Par la porte vitrée, nous voyons des éclairs jaillir à l'extérieur. Le tonnerre gronde. Nous avançons vers la porte et rendus à sa hauteur, nous l'ouvrons. Au même moment, Léo, complètement détrempé, apparaît sur le porche d'entrée. Il entre à l'intérieur en vitesse. Il s'essuie le visage, ses mains tremblent terriblement.

LÉO (SUITE)

C'est bien ce que je pensais. La foudre a fait éclater le transformateur principal.

Léo fait quelques pas, sort du portique et disparaît légèrement dans la pénombre de la salle. Il s'adresse à la foule.

LÉO (SUITE)

Panne d'électricité générale! Va falloir remettre ça!

Léo réapparaît dans la faible lumière du portique d'entrée. Plus loin, dans la salle, nous entendons les sons de la foule qui se lève : chuchotements, bruits de chaises déplacées, etc. Henri est debout dans l'entrée, perplexe.

(À SUIVRE)

LÉO (SUITE)

C'est dommage, j'avais une
quinzaine de diapositives à te
montrer. Je ne sais pas quand on va
pouvoir remettre ça, on en a
sûrement pour une coupe de jours
sans électricité. Et c'est surtout
qu'il faut faire vite afin la fin
du printemps.

Léo est désespéré, ses mains tremblent énormément. Dans
l'entrée, Henri fixe le sol, pensif.

LÉO (SUITE)

Qu'est-ce qu'il y a?

HENRI

C'est toi qui as mis la photo de ma
mère?

Au même moment, les membres de la foule sortent de la
pénombre et arrivent massivement dans le portique. Un homme,
PIERRE (69 ans), pose une main sur l'épaule d'Henri et
commence à lui parler en innu. Léo lui répond. Il se retourne
vers Henri.

LÉO

Pierre nous invite à aller prendre
une bière chez lui?

Des membres de la foule commencent à sortir de la salle
communautaire. Léo va pendre son imperméable dans le garde-
robe. Henri est toujours pensif dans le portique. De dos, Léo
enfile son imperméable, se retourne puis avance jusqu'à la
porte. Avant de sortir, il se retourne vers Henri et lui
donne un trousseau de clefs, ses mains tremblent énormément.

LÉO (SUITE)

Tu barreras en t'en allant.

Léo ouvre la porte et sort de la salle communautaire,
laissant Henri seul à l'intérieur. Par un POV d'Henri, à
travers la porte vitrée, nous voyons Léo s'éloigner de la
salle. Après quelques secondes, Léo fait subitement demi-tour
puis revient sur ses pas. Il ouvre la porte de la salle
communautaire.

LÉO (SUITE)

Maudit j'ai complètement oublié le
panneau électronique dans le parc!

(DAVANTAGE)

(À SUIVRE)

LÉO (SUITE)

Tu irais-tu le recouvrir pour moi
s'il te plaît? Prends la toile dans
le garde-robe. Merci!

Léo pointe le garde-robe aux côtés d'Henri, puis referme la porte aussitôt. Par un POV d'Henri, nous voyons une toile bleue qui prend place par terre dans le garde-robe. À l'extérieur, Léo s'éloigne de la salle. Encore une fois, après quelques secondes, il revient sur ses pas et entre à nouveau dans la salle.

LÉO (SUITE)

Après si ça te tente, tu viendras
chez Pierre. Il reste à deux
maisons de chez nous. À tantôt!

Léo referme la porte et quitte définitivement le stationnement de la salle communautaire. Par un POV d'Henri, nous nous retournons vers la salle qui est plongée dans la pénombre. Nous avançons rapidement et pénétrons dans la pénombre de la salle et nous rendons jusqu'au projecteur de diapositives. Les mains d'Henri prennent la roulette de diapositives sur le projecteur. Nous nous retournons et nous redirigeons vers le portique de la salle qui est toujours légèrement éclairé par la faible lumière du jour. Arrivé dans la salle, Henri retourne la roulette de diapositives, faisant tomber ces dernières sur le sol. Henri se penche et commence à regarder les diapositives en les plaçant devant la lumière qui se dégage de la porte. Les unes après les autres, il regarde le contenu des diapositives, puis les replace dans la roulette. Il semble nerveux, visiblement à la recherche de la photo de sa mère. Après quelques secondes, toutes les diapositives sont replacées dans la roulette, sauf une. Henri prend la dernière diapositive tranquillement et la place devant la porte vitrée. Par son POV, nous voyons que l'image qui se retrouve sur la dernière diapositive est celle du gros plan du visage de l'ours vu précédemment lors de la projection.

Sous la pluie battante et le vent intense, Henri tente, de peine et de misère, de mettre une toile bleue sur le panneau électronique qui est éteint. Des gouttes de pluie tombent dans l'eau qui s'est amassée sur le béton de la scène.

FADE IN MUSIQUE:

SLOOP JOHN B (THE BEACH BOYS, PET SOUNDS, 1966)

En plus de la musique, nous commençons à entendre le moteur d'une voiture.

De la pluie tombe dans une flaque sur le bitume d'une route de campagne. La musique et le son du moteur de la voiture se font toujours entendre.

Sur cette route, une vieille Mercedes rose roule à travers la forte pluie. Le ciel est très sombre. De l'eau ruisselle sur le pare-brise avant et sur le capot de la voiture. À l'intérieur du véhicule, une femme, CLAIRE (62 ans), la mère d'Henri, est derrière le volant. Cette dernière est heureuse et chante la chanson Sloop John B du groupe The Beach boys qui joue à la radio.

FADE OUT MUSIQUE

Dans la réserve, l'orage s'est calmé et le soleil, qui est sur le point de se coucher, colore les nuages gris foncé en des teintes de rouge, d'orangé et de rose. Par un POV, nous avançons sur le trottoir adjacent à la rue principale de la réserve. Dans la réserve, c'est le calme après la tempête : il n'y a personne dans les rues et c'est le silence complet. Le sol est encore mouillé par l'orage. Après quelques secondes, une silhouette commence à se dessiner au loin. Tranquillement, cette dernière se rapproche et nous pouvons alors apercevoir qu'il s'agit de la femme dans la scène #27 qui, comme dans cette scène, pousse un landau dans lequel prend place un bébé. Rendue à quelques mètres de nous, la femme s'arrête, regarde des deux côtés de la rue, puis traverse cette dernière en courant, apeurée.

Arrêté sur le trottoir de la réserve, Henri regarde la femme traverser la rue en courant. Soudainement, une fois la femme de l'autre côté de la rue, un gros camion rempli de troncs d'arbres passe à vive allure sur la rue principale, éclaboussant par le fait même Henri sur son passage.

Occupant l'entièreté du cadre, le panneau électronique nous informe sur la suite du rituel.

INSERT :

LE RITUEL DE CHASSE À L'OURS D'HENRI

AUJOURD'HUI : COMMENT TUER L'ANIMAL

RENDEZ-VOUS : DERRIÈRE CHEZ MARC (Bar Le Uapush)

(À SUIVRE)

PRATIQUE DE TIRS GRATUITE POUR TOUS

La dernière indication, soit « PRATIQUE DE TIRS GRATUITE POUR TOUS », est particulièrement grosse et clignote sans arrêt.

39

EXT. FORÊT - AUBE - FLASH-FORWARD

39

Par un POV, nous avançons tranquillement à l'endroit où une compagnie forestière est visiblement en train de couper des arbres sur ce territoire. Il n'y a personne sur les lieux. À une trentaine de mètres, une grosse machine d'exploitation forestière est aux arrêts.

40

EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - RUE PRINCIPALE - JOUR

40

Par un POV, nous avançons sur la rue principale de la réserve. Le temps est gris. Après quelques secondes, nous passons devant la maison des jeunes. À travers la grande fenêtre de l'endroit, nous voyons qu'à l'intérieur, des jeunes sont assis devant une grande télévision. Ces derniers jouent à un jeu sur une console vidéo.

41

INT. RÉSERVE AUTOCHTONE - MAISON DES JEUNES - ÉCRAN DE TÉLÉVISION - JOUR

41

Un écran de télévision nous montre une séquence d'un jeu vidéo où, par un POV du personnage, nous avançons dans une forêt. En avant-plan, le personnage tient une arme. Plus loin, des explosions ont lieu et la forêt prend en feu. Soudainement, une bombe éclate à même l'écran et des lueurs de feu emplissent ce dernier dans son entièreté.

42

EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - COUR ARRIÈRE DU BAR - JOUR

42

Par un POV, nous entrons dans le stationnement du bar Le Uapush. Nous contournons le bâtiment et nous nous rendons à l'arrière de ce dernier où se trouve une coupe à blanc. Plus loin, à une cinquantaine de mètres, trois cibles de tir sont placées côte à côte. À l'horizon, l'orée de la forêt est à peine visible. Derrière le bâtiment, un escalier mène à une porte à l'étage. Dans la cour arrière du bar, Henri regarde les cibles de tir. Soudainement, des voix d'hommes, celles de Léo et de Marc, se font entendre à travers la fenêtre de la porte de derrière. Marc, visiblement en colère, engueule Léo.

MARC

(Hors-champ)

Tu m'avais dit que tu me paierais
aujourd'hui! Il va falloir que je
remplace les cibles après!

(À SUIVRE)

LÉO

(Hors-champ)

Calme-toi! Tu peux bien rendre ce petit service-là à ton père!

MARC

(Hors-champ)

Est-ce que c'est à toi que je rends service ou c'est à ton petit criss de blanc-bec?

Sur le balcon, Léo regarde dans la cour arrière à travers le moustiquaire de la fenêtre de la porte. Il se retourne derrière lui.

LÉO

(Chuchotant)

Chut, il est arrivé!

Léo ouvre la porte et sort sur le balcon. Il a une carabine de calibre 270 dans les mains. Léo regarde Henri qui se tient debout dans la cour arrière. Feignant la surprise, il interpelle Henri en souriant.

LÉO (SUITE)

(Faussement surpris)

Ha! Tu es déjà arrivé? Es-tu prêt pour une petite séance de tirs?

Sur le balcon, Léo est visiblement nerveux : ses mains, posées sur la carabine, sont tremblotantes. Après quelques secondes, Marc sort sur le balcon avec deux carabines dans les mains. Il fait un sourire forcé à Henri. Léo descend les escaliers et se rend aux côtés d'Henri. Marc commence à descendre les escaliers. Léo regarde nerveusement vers la rue principale.

LÉO (SUITE)

(À Henri) As-tu vu des gens qui s'en venaient?

Henri fait non de la tête. Il est manifestement mal à l'aise.

HENRI

On peut remettre ça si vous préférez.

LÉO

Il n'en est pas question! Il reste encore beaucoup d'étapes avant ton départ.

(À SUIVRE)

Léo regarde désespérément vers la rue principale à la recherche d'autres participants. Arrivé au bas de l'escalier, Marc s'avance vers Henri et lui tend froidement une carabine. Ce dernier est intimidé par l'arme.

LÉO (SUITE)

C'est la première fois que tu tiens
une 270?

HENRI

À part une en jouet quand j'étais
enfant, c'est la première fois que
je tiens une vraie arme de toute ma
vie.

Marc laisse échapper un soupir de découragement.

LÉO

(Tentant de rassurer
Henri)

Fais-toi en pas. La seule chose qui
peut arriver, c'est que tu rates la
cible à quelques reprises au début.
Ça devrait bien aller!

Marc se déplace vis-à-vis une des cibles tout en s'adressant
à Léo.

MARC

(Sérieusement)

De toute façon, on n'a pas vraiment
le choix que ça aille bien si tu
veux qu'il réussisse à tuer un ours
un jour.

Après quelques pas, Marc s'arrête. Il prend une balle dans
ses poches, la place dans la carabine, vise la cible du
centre et appuie sur la gâchette. Un gros coup de feu
retentit puissamment. Henri sursaute en entendant la
décharge. La balle atteint le centre de la cible. À ce
moment, à travers le son de l'écho du coup de fusil, des voix
commencent à se faire entendre. Léo se retourne rapidement en
direction de la rue principale. Non loin de là, un groupe de
jeunes marchent en direction du bar. Léo, visiblement très
content de les voir, les interpelle.

LÉO

C'est ici!

Sur la rue principale, les jeunes ne semblent pas l'avoir
entendu.

(À SUIVRE)

Ces derniers passent devant le bar et continuent leur chemin. En les regardant s'en aller, l'état de découragement de Léo se transforme rapidement en colère. Toujours face à la rue principale, il prend de sa main tremblante une balle de fusil dans ses poches, ouvre sa carabine et insère la balle à l'intérieur. À ses côtés, Henri est apeuré par l'état et les actions de Léo. Voulant l'empêcher de faire une bêtise, ce dernier s'avance rapidement vers Léo et met une main sur son arme. Léo regarde Henri dans les yeux, puis se retourne vers les cibles. Face aux cibles, Léo place le fusil sur son épaule, vise une cible et appuie sur la gâchette. Un gros coup de feu retentit puissamment. Henri sursaute encore en entendant la décharge. La cible visée demeure intouchée. Après avoir tiré, il se retourne vers Henri.

LÉO (SUITE)
(Sèchement)
Bon! On commence!

Léo met une nouvelle balle dans sa carabine et tire encore un coup. Henri sursaute de nouveau. Sur la coupe à blanc, la cible de tir demeure encore intacte.

FONDU ENCHAÎNÉ

Nous avançons tranquillement sur une coupe à blanc qui semble interminable.

FONDU ENCHAÎNÉ

Par un POV, nous avançons vers la porte de la chambre de motel d'Henri. À l'extérieur, un pick-up noir aux vitres teintées est stationné devant la chambre. Soudainement, une lumière s'allume à l'intérieur de la chambre, puis une silhouette apparaît derrière le rideau devant la grande fenêtre. Dès l'apparition de la silhouette, notre avancée vers la porte passe à une cadence beaucoup plus rapide. Arrivés à la hauteur de la porte, celle-ci s'ouvre subitement de l'intérieur. John, une bouteille de bière dans la main et le sourire aux lèvres, est à l'intérieur de la chambre de motel d'Henri.

JOHN
Salut! Vu que tu n'étais pas là, je
me suis permis de t'attendre en
dedans.

À l'extérieur, Henri est légèrement choqué.

(À SUIVRE)

HENRI

Comment as-tu fait pour entrer?

JOHN

Rien de plus facile!

John fait quelques pas à l'extérieur et referme la porte.

JOHN (SUITE)

Barre la porte avec ta clef.

Henri s'exécute. Une fois cette tâche accomplie, John vérifie si la porte est bien barrée, puis se penche vis-à-vis la petite fenêtre qui prend place aux côtés de la porte, sous la grande fenêtre. Avec une clef, il défait d'un coup le moustiquaire de sa base et entre son bras à l'intérieur de la chambre. En s'étirant un peu, John atteint la poignée et ouvre la porte de l'intérieur. John se retourne vers Henri.

JOHN (SUITE)

T'avais laissé la fenêtre ouverte?
Tu es chanceux que ce soit juste
moi.

Henri entre dans la chambre de motel. À l'intérieur, le téléviseur est allumé et une caisse de bière est ouverte sur le lit. Henri enlève son manteau et va à la salle de bain. Il ouvre le robinet, prend le verre aux côtés et le remplit d'eau. Henri boit d'un trait l'eau. Il s'en verse un deuxième qu'il boit tout aussi rapidement. John arrive dans la salle de bain et lui tend une bière. Henri se verse un troisième verre d'eau.

HENRI

Non merci.

Henri boit le verre d'eau.

JOHN

Qu'est-ce qu'il y a, tu es malade?

HENRI

Non non.

Henri sort de la salle de bain et va éteindre le téléviseur. Il s'assoit sur le lit et s'allume une cigarette. John termine sa bière en se rendant vers le lit et dépose le corps-mort dans la caisse. John décapsule la bouteille qu'il venait d'offrir à Henri et en prend une gorgée.

(À SUIVRE)

Par un POV d'Henri, nous nous concentrons quelques secondes sur les pantalons de travailleur marine que porte John, qui est debout aux côtés d'Henri.

JOHN

Tu es sûr que ça va?

Henri souffle une bouffée de sa cigarette.

HENRI

Oui ça va. C'est juste que j'ai promis à Léo que j'allais me pratiquer à jeûner.

John vole la cigarette à Henri et en tire une bouffée. Il est soudainement agressif.

JOHN

Je t'ai dit de faire attention à lui! C'est juste un charlatan.

Henri reprend la cigarette des mains de John et en tire une bouffée.

HENRI

Il m'a dit des choses qu'à part moi, il était le seul à savoir.

John reprend la cigarette à Henri et en tire une autre bouffée.

JOHN

Dis-moi pas que tu t'es fait embarquer dans ses maudites affaires ancestrales?

Henri reprend la cigarette des mains de John. La cigarette étant terminée, Henri allonge le bras et écrase le mégot dans le cendrier qui prend place sur la table près de la grande fenêtre. John prend une grosse gorgée de bière.

JOHN (SUITE)

C'est pour ça qu'il veut que tu jeûnes?

Henri acquiesce de la tête. John est en furie.

JOHN (SUITE)

Tu es un ostie de malade, toi!

John prend la caisse de bière et se dirige vers la porte puis l'ouvre.

(À SUIVRE)

Dans le cadre de la porte, John s'arrête un moment, sans parler. Henri le regarde. Après un certain temps, John sort de la chambre et claque la porte derrière lui.

À l'extérieur, nous entendons le son d'une porte de voiture s'ouvrir puis se refermer. Un moteur démarre. Henri se lève et se rend à la salle de bain. Le bruit du moteur de la voiture se fait toujours entendre : elle est visiblement encore dans le stationnement, immobile. Henri se verse un autre verre d'eau. Après quelques secondes, une silhouette apparaît à l'extérieur derrière le rideau de la chambre d'Henri. Celle-ci se penche et remet en place le moustiquaire que John avait déplacé auparavant. Une fois le moustiquaire replacé, John interpelle Henri de l'extérieur, par la fenêtre.

JOHN (SUITE)

Si tu changes d'idée, je vais être
sur le bord de la rivière.

La silhouette de John à l'extérieur se lève, puis disparaît. Une portière de voiture se referme. Nous entendons cette dernière quitter le stationnement.

Dans la forêt, de grosses machines travaillent à défricher la forêt. Sans jamais voir leurs visages, des hommes travaillent à nettoyer certains résidus aux côtés des machines. Ces derniers sont tous vêtus de la même façon, soit avec des chemises et des pantalons de travailleur marine.

Un POV nous donne vue sur un plafond. Après quelques secondes, nous nous retournons et remarquons que nous sommes dans le salon de Léo. Sur le divan dans le salon de Léo, Henri, couché sur le côté et une petite couverture sur le bas du corps, se relève et s'installe en position assise. Il n'a qu'une petite culotte sur le dos. Ses yeux sont rouges et il a le teint blême. Un verre d'eau est placé sur la petite table de salon en face de lui. Henri allonge le bras, prend le verre d'eau et le boit d'un trait. Par son POV, nous remarquons à travers la grande fenêtre du salon qu'à l'extérieur, le temps est gris. Henri regarde autour de lui à la recherche de ses vêtements, en vain. Il se lève et se rend jusqu'à la chambre de Léo. Rendu devant la chambre de ce dernier, il pousse délicatement la porte qui est légèrement entrouverte. Dès qu'Henri commence à ouvrir la porte, Léo l'interpelle de sa chambre.

(À SUIVRE)

LÉO

Ferme la porte, je vais m'habiller!

Henri referme la porte et lui parle à travers cette dernière.

HENRI

Justement, où sont mes vêtements?

LÉO

Je les ai mis à sécher à côté du poêle dans le sous-sol!

Aux côtés de la porte de chambre de Léo, Henri est perplexe. Il se retourne et marche tranquillement jusqu'à l'escalier qui mène au sous-sol. Par son POV, nous commençons à descendre l'escalier. Celui-ci est très sombre et nous ne distinguons à peine qu'un peu de mouvement. Rendu au bas de l'escalier, le sous-sol est lui également plongé dans l'obscurité. Nous continuons notre avancée dans la noirceur du sous-sol. Après quelques secondes, nous commençons à distinguer vaguement un peu de lumière par le jour d'une porte. Rendu à hauteur de la porte, la main d'Henri pousse sur la porte qui donne dans une petite pièce éclairée par un feu dans un petit poêle à bois. Aux côtés du feu, les vêtements d'Henri sont placés sur des chaises. Toujours par le POV d'Henri, nous entrons dans la pièce et nous rendons à une des chaises sur laquelle se trouvent des pantalons de travailleur marine. Les mains d'Henri prennent les pantalons et les tiennent immobiles dans les airs pendant quelques secondes. Soudainement, la voix de Léo se fait entendre.

LÉO (SUITE)

(Hors-champ)

Est-ce qu'ils sont secs?

Le visage éclairé par les lueurs du feu, Léo se tient dans le cadre de porte. Dans la petite pièce, Henri est debout aux côtés du poêle, les pantalons de travailleur dans les mains. Il se retourne vers Léo.

HENRI

Oui, mais ce ne sont pas mes pantalons.

LÉO

En tout cas, ce sont ceux-là que tu avais sur le dos quand tu es venu me rendre visite... À 4h30 du matin, saoul mort et complètement détrempé.

(À SUIVRE)

Dans la pièce, Henri regarde Léo, il se sent visiblement mal.

HENRI

Désolé. Je n'ai aucun souvenir de ça!

LÉO

Qu'est-ce que tu as fait hier soir?

HENRI

Je suis allé prendre quelques bières sur le bord de la rivière avec John.

Lorsque Henri prononce le nom de « John », l'expression de Léo change: il devient tout à coup plus sérieux.

LÉO

Qu'est-ce que vous avez consommé? À voir ton état, tu ne dois pas avoir bu que « quelques bières »!

HENRI

John a sorti du fort à un certain moment...

Toujours dans le cadre de porte, les mains de Léo sont tremblotantes. Il est visiblement déçu.

LÉO

Tu n'étais pas supposé te pratiquer à jeûner hier?

Aux côtés du poêle, Henri, mal à l'aise, demeure silencieux. Il commence à enfiler les pantalons. Léo est légèrement en colère.

LÉO (SUITE)

Si tu veux réussir le rituel, il va falloir que tu arrêtes de voir ce vaurien qui ne pense qu'à boire!

HENRI

Qu'est-ce qu'il y a entre vous deux?

Les lueurs du feu se reflètent sur le visage de Léo qui demeure muet. Le long de son corps, ses mains sont tremblotantes.

FONDU ENCHAÎNÉ

47 EXT. COUPE À BLANC - CRÉPUSCULE 47

Nous avançons tranquillement sur une coupe à blanc qui semble interminable.

FONDU ENCHAÎNÉ

48 EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - PARC - JOUR 48

Dans le parc, un groupe de jeunes regardent le panneau électronique, intrigués.

INSERT :

LE RITUEL DE CHASSE À L'OURS D'HENRI

AUJOURD'HUI : COMMENT DÉPECER L'OURS

RENDEZ-VOUS : CHEZ HARRY (Le chef de bande)

UN OURS SE FERA DÉPECER « LIVE » DEVANT VOS YEUX : CŒURS SENSIBLES S'ABSTENIR

La dernière indication, soit « UN OURS SE FERA DÉPECER « LIVE » DEVANT VOS YEUX : CŒURS SENSIBLES S'ABSTENIR », est particulièrement grosse et clignote sans arrêt.

49 EXT. FORÊT - AUBE - FLASH-FORWARD 49

Par un POV, nous avançons tranquillement à l'endroit où une compagnie forestière est visiblement en train de couper des arbres sur ce territoire. Il n'y a personne sur les lieux. À une vingtaine de mètres, une grosse machine d'exploitation forestière est aux arrêts.

50 EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - MAISON DE HARRY - COUR ARRIÈRE - JOUR 50

Sur une des petites rues adjacentes à la rue principale de la réserve, une dizaine de personnes sont regroupées dans la cour d'une petite maison pareille aux autres. À l'intérieur du groupe, un POV nous donne une vue plus rapprochée du groupe qui, outre Léo, est composé de personnes âgées pour la plupart les mêmes que dans la scène #34. Dans la cour de cette maison, Henri est debout parmi le groupe de personnes âgées. Il porte des pantalons de travailleur marine. Son teint est blême et les sons qui se dégagent de la bouche des personnes qui l'entourent sont cacophoniques. Soudainement, Harry sort de la maison, par la porte de côté.

HARRY

Ils arrivent!

(À SUIVRE)

Au même moment, par le POV d'Henri, nous remarquons qu'un des gros camions qui transportent normalement des billots de bois s'engage dans la rue. La remorque de ce dernier est vide.

HARRY (SUITE)

Le gars l'a frappé ce matin. La sûreté du Québec l'a vu et l'a obligé à le ramasser, sinon il y donnait une amende. La police m'a appelé pour savoir si on le voulait. On est vraiment chanceux!

Le camion arrive en face de la maison d'Harry, demi-tour et commence à reculer dans la cour. Par un POV d'Henri, nous remarquons alors qu'une masse noire prend place dans la remorque du camion. Le camion se rapproche et nous distinguons alors que la masse en question est le corps inerte d'un ours noir. Visiblement troublé à la vue de la bête morte, Henri se détache du groupe et se rend un peu à l'écart, dans la cour arrière de la maison d'Harry où une petite clôture de bois délimite le terrain de ce dernier. De l'autre côté de la clôture, il y a une coupe à blanc qui semble interminable.

Regardant le camion reculer du petit balcon sur le côté de la maison, Harry interpelle le conducteur pour lui indiquer de s'arrêter.

HARRY (SUITE)

Ok!

Le camion s'arrête. Le groupe se rapproche du camion. Harry, le sourire aux lèvres, va les rejoindre tout en jetant un coup d'œil à l'ours dans la remorque.

HARRY (SUITE)

Le gars l'a frappé ce matin. La sûreté du Québec l'a vu et l'a obligé à le ramasser, sinon il y donnait une amende. La police m'a appelé pour savoir si on le voulait. On est vraiment chanceux! On s'enlignait pour faire la démonstration avec un orignal!

Harry se rapproche de la bête et la regarde de plus près : il y a du sang séché sur le flanc de l'ours.

HARRY (SUITE)

Il est un peu amoché, mais ça va faire l'affaire.

(À SUIVRE)

Harry se retourne vers l'avant du camion et élève la voix.

HARRY (SUITE)

Dire que cet épais-là allait
repartir!

À l'intérieur du camion, le conducteur regarde droit devant lui, sans broncher. Harry se retourne vers le groupe.

HARRY (SUITE)

Bon! On y va?

Les membres du groupe se rapprochent du camion, agrippent l'ours par les pattes, puis l'amènent à quelques mètres de là, le tout non sans difficultés étant donné le poids de la bête. Léo, aux côtés du camion, regarde vers la rue, manifestement anxieux.

HARRY (SUITE)

Je ne sais pas si c'est le même
qu'Henri a vu derrière chez Tom?

Le groupe éclate de rire. Harry se tourne vers Henri et lui fait un clin d'œil. Ce dernier est en sueur et n'a vraiment pas l'air d'aller. Léo regarde toujours vers la rue.

Dès que l'ours est par terre, le camion déguerpit en vitesse, soulevant derrière lui un nuage de poussières et, conséquemment, sur le groupe. Dans le groupe, nous entendons quelques protestations en innu. Alors que le camion sort de la cour et s'engage sur la route, nous remarquons qu'un groupe de jeunes (le même qui regardait le panneau électronique dans la scène précédente) se rapproche tout en regardant vers la maison d'Harry. Harry fait signe à Léo de se retourner vers la rue. Ce dernier s'exécute. Dans la rue, les jeunes bifurquent dans la cour de la maison d'Harry et s'avancent vers le groupe d'ainés. Léo sourit et leur fait signe de se rapprocher. Les jeunes marchent tranquillement, manifestement timides. Léo les interpelle.

LÉO

Venez, on était justement sur le
point de commencer!

Le groupe de jeunes se rapproche du groupe d'ainés. Sans dire mot, ils se rendent aux côtés de l'ours. Ces derniers l'observent attentivement. Léo est visiblement heureux. Il fait signe à Henri, qui s'est assis sur le petit escalier aux côtés de la porte, de se rapprocher. Par un POV d'Henri, nous nous rapprochons tranquillement de la bête qui, gisant sur le sol, est entourée des jeunes et des aînés.

(À SUIVRE)

Aux côtés de l'ours, Léo sort un grand couteau d'un étui placé à sa taille et se penche sur la bête. Léo lève la tête et nous regarde. Ce dernier nous adresse la parole, mais aucun son ne s'échappe de sa bouche. Au ralenti, Léo empoigne une des pattes avant de l'ours et la soulève. Il prend son couteau et l'enfonce dans le ventre de l'ours. Du sang s'échappe de la plaie et coule sur le sol. Au même moment, Henri, qui a le teint maintenant verdâtre, se retourne et vomit un coup par terre. La foule, tant les jeunes que les vieux, éclate de rire.

FONDU ENCHAÎNÉ

Nous avançons tranquillement sur une coupe à blanc. Après quelques secondes, nous commençons à voir l'orée d'une forêt.

FONDU ENCHAÎNÉ

Occupant l'entièreté du cadre, le panneau électronique nous informe sur la suite du rituel.

INSERT :

LE RITUEL DE CHASSE À L'OURS D'HENRI

FÊTE CE SOIR POUR FÊTER LE DÉBUT DU JEÛNE D'HENRI

RENDEZ-VOUS : CHEZ LÉO (En face de chez Tom)

BOISSONS ET NOURRITURES GRATUITES : VENEZ EN GRAND NOMBRE

La dernière indication, soit « BOISSONS ET NOURRITURES GRATUITES : VENEZ EN GRAND NOMBRE », est particulièrement grosse et clignote sans arrêt

Dans une forêt à moitié défrichée, à l'endroit où une compagnie forestière est visiblement en train de couper des arbres sur ce territoire, nous avançons derrière les jambes d'une personne portant des pantalons de travailleur marine. Celle-ci marche vers une machine d'exploitation agricole aux arrêts. La machine est à une quinzaine de mètres devant.

Par un POV, nous avançons sur une des petites rues adjacentes à la rue principale de la réserve où sont cordées côte à côte des maisons très similaires. Loin devant, le soleil, couché depuis quelques minutes à peine, colore le ciel en des teintes de rose et d'orangé. Soudainement, des voix d'enfants qui rigolent se font entendre. Nous nous retournons et voyons alors qu'il s'agit des enfants de Tom qui sont en train de jouer au ballon dans la cour de leur maison. Un des jeunes nous envoie gentiment la main. Dans la rue, Henri lève la main et salue l'enfant en souriant. Il porte un t-shirt blanc et des pantalons de travailleur marine. Subitement, l'expression de son visage change du tout au tout et son regard devient rempli d'effroi. De retour à son point de vue subjectif, nous remarquons qu'un ours noir se tient plus loin dans la cour arrière, derrière les jeunes qui ne l'ont vraisemblablement pas vu. Dans la rue, Henri se rapproche d'eux tranquillement. Une des enfants de Tom, TAMY (4 ans), ayant remarqué qu'Henri se rapprochait, l'interpelle.

TAMY

Tu viens jouer avec nous?

À ces mots, les deux autres enfants de Tom se retournent vers Henri. Ce dernier, apeuré, leur fait signe de se taire en mettant un doigt devant sa bouche. Il pointe l'arrière de la maison et remarque alors, que la bête dans la cour n'est pas un ours, mais plutôt un gros chien de genre Terre-Neuve. Les enfants se retournent vers l'arrière de la maison. Comprenant ce à quoi Henri avait imaginé, ces derniers lui sourient gentiment.

TAMY (SUITE)

Fais-toi en pas, il est super gentil.

Tamy appelle son chien.

TAMY (SUITE)

Jacques!

Dans la cour arrière, le chien se retourne puis accourt vers eux. Henri le regarde se rapprocher. Il est soulagé, mais quand même contrarié par sa vision. Jacques, la queue battante, arrive aux côtés de Tamy qui le flatte gentiment, puis va voir Henri. Ce dernier se penche et flatte l'animal à son tour.

(À SUIVRE)

De l'autre côté de la rue, Léo, debout sur son balcon, appelle Henri, le sourire aux lèvres.

LÉO
C'est ici la fête!

Toujours en train de flatter, Henri se retourne vers Léo.

LÉO (SUITE)
On t'attend!

HENRI
Ce ne sera pas long!

Il regarde Tamy, l'air intrigué.

HENRI (SUITE)
Est-ce que ça fait longtemps que vous l'avez votre chien?

TAMY
On l'a eu en même temps que je suis né.

HENRI
C'est vraiment un beau chien.

Plus loin dans la cour, les deux autres enfants jouent au ballon. Henri se lève.

HENRI (SUITE)
Bon, je vais y aller. Bonne soirée!

Les trois enfants de Tom lui envoient la main. Henri se retourne et se rend chez Léo qui l'attend toujours sur le balcon de sa maison. Nous avançons, par un POV d'Henri, vers la maison de Léo. Plus nous nous rapprochons, plus une musique provenant de chez derrière Léo se fait entendre. Arrivé à sa hauteur, Léo sourit à Henri. Léo est nerveux et regarde constamment vers la rue principale.

LÉO
Il y a déjà du monde d'arrivé. On est en arrière.

Sur le porche d'entrée, Henri est visiblement préoccupé.

LÉO (SUITE)
Ça va?

(À SUIVRE)

HENRI

Je ne savais pas qu'ils avaient un chien.

LÉO

Oui. Pourquoi tu n'aimes pas les chiens? Jacques est un très bon pitou.

Au même moment, Harry apparaît dans le cadre de porte, une bouteille de bière dans les mains.

HARRY

Bon Léo, est-ce qu'on part le barbecue? Le monde commence à avoir faim.

Léo jette un coup d'œil à l'horizon : la rue est vide. Il se retourne vers Harry.

LÉO

J'attendrais peut-être encore un peu. Je vais sortir les petites choses que j'ai préparées en attendant.

Léo entre dans sa maison et disparaît dans la pénombre. Harry regarde Henri qui est pensif.

HARRY

Viens-t-en! On est en arrière!

Harry entre à son tour dans la maison et disparaît dans la pénombre. Dehors, Henri jette un coup d'œil au chien de l'autre côté de la rue. Ce dernier est couché aux côtés des enfants qui jouent toujours au ballon. Le chien le regarde dans les yeux.

EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - MAISON DE LÉO - COUR ARRIÈRE - CRÉPUSCULE

Par un POV d'Henri, nous avançons dans l'entrée de la maison de Léo et nous rendons jusqu'à la cour arrière où une vingtaine de personnes sont, pour la plupart, assises sur des chaises pliantes. Tous ont des bières dans les mains. Une musique traditionnelle autochtone sort d'une radio placée sur la petite galerie de bois. Au centre du terrain, un immense tas de branches d'arbres n'attend que d'être allumé.

Au fond du terrain, Léo se tient debout aux côtés d'une table sur laquelle se trouvent quelques plats de salades et de croustilles. Nous avançons jusqu'à ce dernier qui ne cesse de regarder nerveusement derrière nous.

LÉO

As-tu vu d'autres personnes qui
s'en venaient?

Dans la cour arrière chez Léo, Henri marche en direction de ce dernier.

HENRI

Non.

Henri fait quelques pas vers la table et avance la main pour prendre des croustilles. Léo l'interpelle brusquement.

LÉO

Eille! Ton jeûne est déjà commencé!

HENRI

Je n'ai presque rien mangé
aujourd'hui! Je pensais que ça
commençait après la fête!

LÉO

Bien non. Si tu voulais manger, tu
avais jusqu'à 19hres ce soir!

Au même moment, nous entendons des personnes dans la foule crier. Léo se tourne vers l'entrée où une bande de jeunes, ceux qui étaient là lors du dépeçage de l'ours ainsi que quelques visages nouveaux, font leur entrée sur son terrain. Léo esquisse un large sourire. Il interpelle Harry qui est assis non loin de là en train de discuter avec Tom.

LÉO (SUITE)

(Euphorique)

Harry? Pars le barbecue! On va
commencer!

Harry termine sa bière d'un trait, se lève et avance jusqu'au barbecue de l'autre côté de la table. Par un POV d'Henri, nous regardons Léo se rendre en vitesse vers les jeunes. Rendu à leur hauteur, il leur parle quelque peu et leur montre la table avec la nourriture. Enjoué, Léo monte sur la galerie de sa maison et commence à parler à la foule.

LÉO (SUITE)

Mes amis!

(À SUIVRE)

Il se penche et baisse le son de la radio. La foule se tait et se tourne vers lui.

LÉO (SUITE)

Je voulais tout d'abord vous
remercier pour être venu fêter avec
nous le début du jeûne d'Henri.
Après avoir apprivoisé le monde de
la chasse à l'ours...

À ces paroles, quelques membres de la foule éclatent de rire.

LÉO (SUITE)

... il est maintenant prêt à entrer
dans le dernier droit qui le mènera
à l'ours qu'il devra tuer. Pour
ceux et celles qui ne le savent
peut-être pas, le jeûne qu'Henri
entreprend aujourd'hui a pour but
de lui faire visualiser, par les
rêves qu'il aura pendant cette
période, l'ours qu'il devra tuer. À
partir du maintenant, Henri a huit
jours pour voir l'ours qu'il devra
tuer.

Derrière, Henri est toujours debout aux côtés de la table.
Par son POV, nous remarquons que des membres de la foule se
tournent vers lui. Sur son balcon, Léo interpelle Tom.

LÉO (SUITE)

Tom!

Léo montre le feu à Tom d'un signe de tête. Par un POV
d'Henri, nous voyons ce dernier prendre un gallon de gaz à
ses côtés. Tom se lève et se rend jusqu'au tas de branches au
centre du terrain. Il commence à asperger le tas de branches
avec le gaz. Sur la galerie, Léo prend un air solennel.

LÉO (SUITE)

Le jeûne d'Henri est officiellement
commencé!

Au même moment, Tom lance une allumette dans le tas de
branches : d'immenses flammes montent instantanément vers le
ciel et éclairent d'une lueur orangée la foule. Quelques
membres de cette dernière se reculent par prudence.

(À SUIVRE)

À la table, par un POV d'Henri, nous voyons le groupe de jeunes qui, des assiettes de plastique dans les mains, se prennent de la nourriture. La musique traditionnelle autochtone reprend.

FONDU ENCHAÎNÉ

Nous avançons tranquillement sur une coupe à blanc. L'orée de la forêt est à une centaine de mètres.

FONDU ENCHAÎNÉ

Par un POV, nous avançons rapidement dans la chambre de motel d'Henri qui est plongée dans la pénombre, et nous nous rendons jusqu'à son lit.

Dans sa chambre de motel, qui est toujours plongée dans la pénombre, Henri est agenouillé aux côtés de son lit. Les deux mains sous son matelas, il est vraisemblablement à la recherche de quelque chose. Après quelques secondes, Henri finit par sortir ses mains de sous le matelas. Par son POV, nous nous rendons en vitesse jusqu'à la salle de bain. Une de ses mains ouvre la lumière et nous remarquons alors que dans l'autre se trouve un œuf cuit dur. Par sa réflexion dans le miroir, Henri, le teint blême, engloutit l'œuf d'un trait et commence à le manger avec appétit. Au même moment, quelqu'un cogne à sa porte de chambre. Pris de panique, il commence à mastiquer l'œuf plus rapidement. Alors qu'il a encore de l'œuf dans la bouche, Henri se rend aux côtés de la porte. Il avale d'un seul coup ce qui lui restait, puis ouvre la porte. À l'extérieur, John ainsi que deux jeunes femmes sont de dos et marchent en direction du camion de ce dernier. John a une main sur les fesses d'une des filles et est titubant. Henri essuie sa bouche du revers de sa main.

HENRI

Hey!

John se retourne. Il a les yeux rouges et une bouteille de bière dans une main.

JOHN

Henri! On pensait que tu n'étais pas là!

(À SUIVRE)

Par son POV, nous voyons les deux jeunes femmes se retourner. Une d'entre elles est la caissière dans la scène #8, au marché Jean Talon, tandis que l'autre, LINDA (17 ans), celle dont John avait une main sur les fesses, est d'origine autochtone et est vêtue de manière très sexy. En voyant la caissière du marché Jean Talon, Henri est manifestement troublé. Cette dernière lui sourit gentiment. John se rapproche d'Henri en titubant. En avançant, il se retourne et interpelle Linda.

JOHN (SUITE)

Va chercher la caisse dans le
camion!

Linda s'exécute, tandis que la caissière du marché Jean Talon, demeure sur place, debout dans le stationnement. Sur le porche d'entrée de la chambre d'Henri, John prend ce dernier dans ses bras.

JOHN (SUITE)

Maudit que je suis content de te
voir!

Henri se détache de John tout en prenant bien soin de ne pas le faire trébucher par terre étant donné son état assez avancé. Henri regarde la caissière.

JOHN (SUITE)

Je nous ai amené de la compagnie!

La caissière s'avance vers Henri en souriant et lui tend la main.

LA CAISSIÈRE

Enchantée!

Henri lui serre la main en lui souriant timidement. Il la regarde dans les yeux pendant quelques secondes. La caissière semble intimidée par son regard.

HENRI

Tu ne travaillerais pas au marché
Jean-Talon à Montréal?

La caissière ne comprend pas ce qu'Henri lui dit.

LA CAISSIÈRE

Non! Tu dois te tromper de
personne.

Henri est insistant.

(À SUIVRE)

HENRI

Oui! Tu vends des œufs dans un
kiosque pas trop loin de la
poissonnerie.

Au même moment, John pousse un cri.

JOHN

Linda!

Par un POV d'Henri, nous nous retournons et voyons John qui est couché par terre, une cigarette à la main. Il interpelle toujours Linda.

JOHN (SUITE)

Linda!

Linda arrive en courant aux côtés de John avec une caisse de bières dans les mains. Elle pose la caisse par terre, prend une bouteille, la décapsule puis la tend à John. Linda se penche et tente de relever John. Il la pousse et cette dernière tombe par terre. En voyant Linda par terre, John éclate de rire. Ne disant mot, Linda se relève, prend une bière dans la caisse et la décapsule. Elle prend une grande gorgée de bière puis passe le restant de la bouteille à La caissière. Cette dernière en prend une bonne gorgée à son tour. Pendant ce temps, John est de retour sur ses pattes. Il passe aux côtés d'Henri et entre dans la chambre de motel de ce dernier. Linda le suit.

Par le POV d'Henri, La caissière lui sourit tendrement et se rapproche tranquillement. Sur le porche de la chambre de motel d'Henri, La caissière se rapproche d'Henri et commence à l'embrasser langoureusement.

Dans la chambre de motel d'Henri, qui est éclairée faiblement par une lumière qui provient d'un lampadaire à l'extérieur, Linda, dévêtue, est assise sur John qui est couché par terre. Linda lui fait l'amour tout en poussant quelques gémissements de plaisir. Sur le sol, John est à moitié nu : il porte un t-shirt et des pantalons de travailleur marine qui sont baissés jusqu'à ses genoux. À ses côtés, quelques bouteilles de bière vides traînent par terre.

Non loin de là, sur le lit, Henri est par dessus La caissière et lui fait l'amour sauvagement. Tous deux sont nus. La caissière gémit elle également et ses cris se mêlent à ceux de Linda. Henri, en sueur, est essoufflé par le rythme endiablé de ses ébats.

(À SUIVRE)

Les mains sur les fesses d'Henri, cette dernière dicte la cadence des coups que lui donne ce dernier. Tranquillement, La caissière commence à monter ses mains sur le dos d'Henri et les amène jusqu'à sa tête. Elle lui prend la tête et la rapproche de son visage pour l'embrasser. Par un POV d'Henri, nous nous rapprochons du visage de La caissière que nous distinguons très difficilement en raison de la faible lumière. Alors qu'ils s'embrassent, La caissière lui empoigne subtilement une mèche de cheveux et l'arrache d'un coup sec. Agressé par la douleur subite provoquée par le geste de cette dernière, Henri s'enlève brusquement.

HENRI

Eille!

Il se prend le derrière de la tête et remarque qu'il lui manque une petite partie de cheveux.

HENRI (SUITE)

Pourquoi t'as fait ça?

Sur le lit, Henri est assis tandis que La caissière, qui est couchée, se relève et s'assoit à son tour. Par un POV d'Henri, alors que La caissière se relève, nous remarquons à travers la pénombre que cette dernière a soudainement les cheveux beaucoup plus longs. Trouvant vraisemblablement le tout étrange, Henri allonge le bras rapidement et allume la petite lumière sur la table de chevet aux côtés du lit. Une fois la lumière allumée, nous remarquons que ce n'est pas La caissière du marché Jean Talon qui est assise sur le lit, mais plutôt Dolorès, la jeune femme du dépanneur de la réserve que nous avons vu précédemment dans la scène #28. Elle tient dans sa main la mèche de cheveux d'Henri.

FONDU ENCHAÎNÉ

Nous avançons tranquillement sur une coupe à blanc. L'orée de la forêt est à une cinquantaine de mètres.

NOIR

FADE IN MUSIQUE:

Sloop John B (The Beach Boys, Pet sounds, 1966)

Sur une route de campagne sur laquelle tombe une faible pluie, une Mercedes rose roule assez rapidement.

(À SUIVRE)

À l'intérieur de la voiture, Claire, la mère d'Henri, est au volant et fredonne la chanson des Beach Boys. Soudainement, la pluie se met à tomber plus intensément. Claire monte d'un cran la vitesse de ses essuie-glaces. Au même moment, elle remarque une silhouette sur le bord de la route à une cinquantaine de mètres de sa voiture. Arrivés à une dizaine de mètres de cette dernière, nous remarquons qu'il s'agit d'une femme d'origine autochtone. Cette dernière pousse un landau. Soudainement, la femme se retourne et s'engage sur la route sans regarder. Dans la voiture, la mère d'Henri appuie sur le klaxon et pousse un cri.

CLAIRE

Non!!!!

Afin d'éviter d'entrer en collision avec la femme, Claire donne un coup de volant très brusque et sa voiture se retrouve alors dans l'autre voie. Au même moment, un klaxon de camion se fait entendre. Sur la route, la Mercedes rose est face à face avec un gros camion dont la remorque est remplie de troncs d'arbres. Claire appuie brusquement sur les freins, la voiture commence à déraper en raison de la chaussée glissante. En face, le camion est à quelques mètres.

NOIR

Sur la route, de nombreux troncs d'arbres se trouvent couchés pêle-mêle à même le sol. Il pleut toujours et des lumières rouges et bleues viennent éclairer la scène de façon intermittente. Plus loin, un gros camion avec encore quelques troncs d'arbres à l'intérieur de sa boîte arrière, est à la renverse. Deux voitures de police et une ambulance, ayant toutes leurs gyrophares allumés, sont stationnées à quelques mètres de ce dernier. Un groupe d'ambulanciers, escortés par quelques policiers, embarquent sur une civière le conducteur du camion. Ce dernier a un masque respiratoire sur le visage et la tête dans un collier cervical.

Un peu plus loin, une autre ambulance, deux camions de pompiers et deux voitures de police sont regroupés à une dizaine de mètres de là. De l'autre côté de ce regroupement de véhicules d'urgence, un pompier tente de couper la carrosserie de la Mercedes rose, dont le capot est complètement écrasé, à l'aide de ciseaux de désincarcération, sous l'œil attentif des policiers, ambulanciers et de quelques autres pompiers. À l'intérieur de la voiture, la mère d'Henri, le visage ensanglanté, est inconsciente.

NOIR

62 EXT. ROUTE - CRÉPUSCULE - FLASH-BACK 62

Au volant d'une Rolls-Royce de couleur noire, Henri-Paul, le père d'Henri, arrive en panique sur les lieux de l'accident. Il sort de la voiture en vitesse, visiblement nerveux.

NOIR

63 EXT. ROUTE - CRÉPUSCULE - FLASH-BACK 63

Claire, un masque respiratoire sur le visage et la tête dans un collier cervical, est couchée sur une civière. À ses côtés, Henri-Paul, déboussolé, lui tient la main alors que les ambulanciers poussent la civière jusqu'à l'ambulance. Arrivés aux côtés du véhicule, ces derniers soulèvent la civière et la glissent à l'intérieur de l'ambulance. Une fois la civière à l'intérieur, Henri-Paul entre à son tour dans le véhicule. Les portes arrière de l'ambulance se referment.

NOIR

FADE IN :

LE SON INTERMITTENT D'UN MONITEUR CARDIAQUE AINSI QUE CELUI D'UN RESPIRATEUR ARTIFICIEL SE FONT ENTENDRE

64 INT. HÔPITAL - CHAMBRE - SOIR - FLASH-BACK 64

Dans une chambre d'hôpital éclairée faiblement, deux silhouettes masculines se tiennent aux côtés d'un lit placé au milieu de la pièce. Couchée sur ce dernier, Claire a le visage presque entièrement recouvert de bandages. À ses côtés, Henri-Paul et Paul (le frère d'Henri) la regardent, visiblement inquiets. Tous deux ont les traits tirés par la fatigue et la tristesse. Tout au long de la scène, le son intermittent du moniteur cardiaque ainsi que celui du respirateur artificiel se font entendre.

NOIR

FADE OUT :

LE SON INTERMITTENT DU MONITEUR CARDIAQUE AINSI QUE CELUI DU RESPIRATEUR ARTIFICIEL CESSANT BRUSQUEMENT

FADE IN :

LE SON DE QUELQU'UN COGNANT À UNE PORTE SE FAIT ENTENDRE

FADE IN

La chambre de motel d'Henri est plongée dans la pénombre. Dehors, quelqu'un cogne à la porte. Par un POV, nous sortons du lit et avançons tranquillement jusqu'à la porte. Une main ouvre la porte de l'intérieur.

Dehors, Léo est sur le porche d'entrée de la chambre d'Henri. Il est nerveux.

LÉO

Et puis???

À l'intérieur, Henri, le teint blême, est debout dans l'entrée de sa chambre, les yeux bouffis de sommeil. Il ne porte que des sous-vêtements. Henri ne comprend pas la question de Léo.

HENRI

Quoi?

LÉO

Est-ce que tu as vu l'ours?

HENRI

Non. Pas encore.

Léo se prend la tête, anxieux. Il pénètre rapidement à l'intérieur et va s'asseoir sur le lit. Il fixe le sol, pensif. Ses mains sont tremblotantes.

HENRI (SUITE)

Qu'est-ce qui se passe?

LÉO

Il va falloir faire quelque chose.
Ce n'est vraiment pas normal que tu n'aies pas encore vu l'ours!

HENRI

Laisse-moi le temps, ça vient juste de commencer.

Sur le lit, Léo lève la tête en direction d'Henri. Il regarde ce dernier sérieusement.

LÉO

Nous sommes déjà rendus au huitième et dernier jour de ton jeûne.

(À SUIVRE)

Toujours debout dans l'entrée de sa chambre, Henri ne comprend rien.

HENRI

C'est impossible, hier soir c'était la soirée derrière chez vous. Je m'en rappelle très bien!

Sur le lit, Léo, indulgent, regarde Henri.

LÉO

C'est normal que tu en perdes quelques bouts. Notre esprit déraile un peu quand on n'a rien dans le ventre depuis plusieurs jours.

HENRI

Je m'excuse de te dire ça, mais je pense que c'est plutôt toi qui dérailles! Mon jeûne a commencé hier et nous en sommes au premier et non au huitième jour.

Léo se lève, passe devant Henri et sort de la chambre.

HENRI (SUITE)

Qu'est-ce que tu fais?

Debout dans l'entrée extérieure de la chambre, Léo se retourne.

LÉO

Viens, je vais te montrer quelque chose!

À l'extérieur, par un POV d'Henri, Léo marche dans le stationnement du motel.

Par un POV, nous avançons dans le parc de la réserve. Alors que nous avançons, des sons de gargouillis d'estomac se font entendre. Au devant, Léo est à quelques mètres et marche en direction de la petite scène où se trouve le panneau électronique. Dans le ciel, le soleil est à peine levé.

Arrivé à la scène, Léo monte les escaliers et se rend aux côtés du panneau électronique. Dans le parc, Henri monte à son tour les escaliers. Léo se retourne vers lui.

(À SUIVRE)

LÉO

Tu vois?

Léo pointe le panneau électronique. Henri arrive sur la scène.

INSERT :

LE RITUEL DE CHASSE À L'OURS D'HENRI

ÉTAPE : JEÛNE DE HUIT JOURS D'HENRI

HUITIÈME JOUR

POURQUOI? POUR QU'IL VISUALISE L'OURS QU'IL VA TUER

ET PUIS? TOUJOURS RIEN

Sur la scène, Henri, debout aux côtés de Léo, regarde le panneau électronique. Nous entendons l'estomac d'Henri gargouiller.

HENRI

Qu'est-ce qu'il y a?

Léo s'avance plus près du panneau et pointe l'indication « HUITIÈME JOUR », d'une main tremblotante.

LÉO

Qu'est-ce qui est écrit?

Henri laisse échapper un petit sourire.

HENRI

Huitième jour! Et après?

LÉO

Tu ne me croyais pas.

Henri pouffe de rire.

HENRI

Ce n'est pas sérieux mon Léo. C'est assez facile de changer la programmation sur le panneau!

Au même moment, un pick-up blanc arrive dans le stationnement du parc non loin de là. À l'intérieur du camion, Marc appuie sur le klaxon du volant. Le son du klaxon retentit dans tout le parc.

(À SUIVRE)

Léo descend en vitesse de la scène et accourt jusqu'à la voiture de Marc. Avant d'entrer dans le véhicule, il se retourne et interpelle Henri.

LÉO

Reviens ici cet après-midi! On va
provoquer les choses un peu!

Léo entre dans le pick-up de Marc. Le véhicule quitte le stationnement et s'engage sur la rue principale. Henri les regarde s'en aller, perplexe. Son ventre gargouille.

Dans une forêt à moitié défrichée, nous avançons derrière les jambes d'une personne portant des pantalons de travailleur marine. Celle-ci marche vers une machine d'exploitation agricole. La machine est à une dizaine de mètres au devant.

Un POV nous montre un plafond de métal à travers une vapeur très épaisse. Dans une petite boîte de camion fermée, Henri, complètement nu, est couché sur le dos à même une civière. De la vapeur remplit la pièce. Provenant vraisemblablement de l'extérieur du camion, une chanson innue est chantée par des voix masculines. Henri fixe le plafond de la boîte arrière du camion, le regard vide.

Au centre du parc, aux côtés de la scène sur laquelle se trouve le panneau électrique, un petit groupe d'hommes âgés d'origine autochtone (les mêmes que vus précédemment), forment un cercle autour d'un camion de livraison pareil à celui qu'Henri conduisait dans la scène #3. L'extérieur du camion est complètement recouvert de suie et il nous est impossible de voir ce qu'il y a sous cette suie. De la vapeur s'échappe des fenêtres à l'avant du camion. Le groupe d'ainés chante des chants innus. Certains d'entre eux jouent du tam-tam.

Plus loin, à l'entrée du parc, Léo marche fièrement en direction du camion. Il est accompagné d'un groupe de jeunes autochtones.

Par un POV, des visages de jeunes nous regardent à travers une épaisse vapeur.

(À SUIVRE)

Dans la boîte du camion, un petit groupe de jeunes sont debout autour d'Henri qui est couché nu sur une civière. Le chant innu se fait toujours entendre. Derrière eux, Léo se rapproche tranquillement. À travers la vapeur, sa main tient un couteau de chasse.

Par un POV d'Henri, Léo s'avance vers la civière et les jeunes se tassent légèrement pour le laisser s'approcher. Arrivé aux côtés d'Henri, Léo commence à approcher tranquillement le couteau près du bras de ce dernier. Henri a toujours le regard fixe, absent.

À travers la vapeur, la pointe du couteau s'enfonce dans la peau de l'avant-bras d'Henri et trace une petite coupure.

Par un POV d'Henri, Léo donne le couteau à un des jeunes. Ce dernier approche timidement la lame près de l'abdomen d'Henri. Il colle la lame sur la peau d'Henri et tire un petit trait. Du sang s'échappe de la plaie.

Par un POV d'Henri, le jeune passe le couteau à un autre jeune.

FONDU ENCHAÎNÉ

71 EXT. COUPE À BLANC - BORDURE DE LA FORÊT - CRÉPUSCULE 71

Nous avançons tranquillement sur une coupe à blanc. À quelques mètres, c'est l'orée d'une forêt.

FONDU ENCHAÎNÉ

72 EXT. ROUTE - CRÉPUSCULE 72

Sur le bord d'une route bordée de chaque côté par une coupe à blanc, un ours noir marche tranquillement.

73 EXT./INT. ROUTE - CAMION - CRÉPUSCULE 73

Sur la route, un gros camion dont la remorque arrière est remplie de troncs d'arbres roule à vive allure. À l'intérieur du camion, le conducteur, le même qu'à la scène #50, conduit en regardant droit devant lui. Après quelques secondes, il prend une cigarette dans un paquet déjà ouvert sur le tableau de bord. L'homme porte la cigarette à sa bouche puis prend un briquet aux côtés du paquet. Il allume la cigarette à l'aide du briquet et prend une bouffée. Il souffle la fumée puis repose le briquet aux côtés du paquet.

74 EXT. ROUTE - CRÉPUSCULE 74

Sur le bord de la route, un ours noir marche tranquillement. Il est dos à nous et nous ne pouvons donc pas voir son visage. Après quelques secondes, le son d'un camion au loin commence à se faire entendre. Celui-ci se rapproche rapidement. Au même moment, sans jamais voir son visage, l'ours bifurque et s'engage sur la route. Il fait quelques pas sur celle-ci puis se couche en plein milieu d'une des deux voies (toujours sans jamais voir son visage).

75 EXT./INT. ROUTE - CAMION - CRÉPUSCULE 75

Dans le camion, le conducteur prend une autre bouffée de cigarette puis avance le bras pour jeter la cendre par le châssis côté conducteur. La cendre est projetée à l'extérieur. Alors que le conducteur ramène la cigarette à ses lèvres, ce dernier l'échappe entre ses jambes. Il baisse la tête pour la ramasser.

76 EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - PARC - JOUR 76

Occupant l'entièreté du cadre, le panneau électronique nous informe sur la suite du rituel.

INSERT :

LE RITUEL DE CHASSE À L'OURS D'HENRI

LE JEÛNE EST TERMINÉ : HENRI A VU L'OURS!!!

CE SOIR : GRAND FESTIN POUR FÊTER LE DÉPART D'HENRI

RENDEZ-VOUS AU PARC À 19H00!!!

77 EXT. FORÊT - AUBE - FLASH-FORWARD 77

Par un POV, nous arrivons aux côtés d'une machine d'exploitation forestière aux arrêts, la contournerons et nous rendons à l'arrière de celle-ci. Une main ouvre un panneau derrière la machine donnant accès à la boîte électrique. La main y dépose quelques bâtons de dynamite.

78 EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - SOIR 78

Un point de vue aérien survole la réserve de Tauashku la nuit. Après quelques secondes, nous arrivons au-dessus du parc de la réserve où un immense feu de joie brûle au centre du terrain. Soudainement, nous entamons une descente et nous nous rapprochons rapidement du feu. Tout en nous rapprochant, nous remarquons qu'une foule est réunie dans le parc.

(À SUIVRE)

Rendus à quelques mètres du feu, nous nous arrêtons brusquement et demeurons immobiles face au feu pendant quelques secondes. Le seul son audible est celui du crépitement du feu.

Par un POV, une table remplie de plats de toutes sortes prend place au premier plan. Derrière, une foule de personnes de tous les âges discutent assiettes de nourriture et bouteilles de bière en main. Un peu plus loin, un immense feu éclaire la foule de lueurs orangées. Même si les gens dans la foule sont vraisemblablement en train de discuter, le seul son audible est celui du crépitement du feu.

Dans le parc, c'est la fête. Sur la petite scène, un système de son joue une musique traditionnelle autochtone. Non loin de la scène, plusieurs barbecues sont placés côte à côte. Tom et Harry sont aux côtés de ceux-ci, bières et ustensiles de cuisson en main.

Assis à une table sur laquelle prennent place de nombreux plats de nourriture, Henri, le visage éclairé par la lumière du feu, mange goulûment le contenu d'une assiette devant lui. De petites coupures recouvrent son visage, ses bras et ses mains. Le seul son audible est celui du crépitement du feu.

Dans le parc, Léo mange un morceau de viande tout en regardant l'immense feu devant lui. Il a dans les mains une assiette de carton remplie de morceaux de viande. Soudainement, une bande de jeunes arrivent à ses côtés. Visiblement heureux de les voir, Léo leur tend son assiette, les jeunes pigent quelques morceaux de viande puis ils en mangent. Léo est visiblement heureux et serein. Sa main tient l'assiette sans trembloter.

FONDU ENCHAÎNÉ

Nous avançons tranquillement sur la fin d'une coupe à blanc et pénétrons dans une forêt. Nous avançons dans la forêt pendant quelques secondes.

FONDU ENCHAÎNÉ

Par un POV, nous avançons vers la porte de la chambre de motel d'Henri. Devant la porte, le stationnement est vide.

Dans le stationnement du motel, nous avançons derrière les jambes d'une personne portant des pantalons de travailleur marine. Celle-ci marche en direction de la porte de chambre d'Henri. Arrivée à la hauteur de la porte, une main se pose sur la poignée puis essaie d'ouvrir la porte, en vain. Nous nous penchons légèrement, puis la main tente d'ouvrir le moustiquaire placé devant la petite fenêtre aux côtés de la porte. Après quelques secondes de tentatives d'ouverture, le moustiquaire finit par se défaire de ses gonds.

Dans la chambre de motel d'Henri qui est plongée dans la pénombre, un bras pénètre à l'intérieur par la petite fenêtre et se rend jusqu'à la poignée de la porte non loin de là. Sur la poignée de la porte, une main, recouverte de plusieurs petites coupures, défait le loquet de cette dernière puis la tourne. La porte s'ouvre légèrement, laissant par le fait même entrer un peu de lumière des lampadaires extérieurs. Le bras ressort à l'extérieur. La porte s'ouvre complètement et Henri, vêtu d'un t-shirt blanc et de pantalons de travailleur marine, entre à l'intérieur de sa chambre de motel.

Par son POV, nous avançons jusqu'à son lit sur lequel se trouvent des pantalons en denim. Henri prend les pantalons en denim sur le lit et commence à fouiller dans les poches de ces derniers. Après quelques secondes, il finit pour trouver une clef. Derrière lui, la porte de sa chambre est toujours ouverte. Il remet la clef dans les pantalons de denim. Une fois la clef dans les pantalons, il remet les pantalons sur le lit. Suite à cela, Henri se penche et commence à défaire les lacets de ses souliers. Il enlève ses souliers puis porte ses mains à ses pantalons de travailleur marine et les ôte à leur tour. Maintenant en t-shirt et en sous-vêtement, Henri pose les pantalons de travailleur sur le lit et prend ceux de denims et commence à les enfiler. Au même moment, une main féminine cogne timidement sur le cadre de la porte. Surpris, Henri se retourne vers l'entrée de sa chambre. Par son POV, Dolorès, éclairée légèrement par la lumière du lampadaire extérieur, est accotée sur le cadre de la porte de sa chambre de motel. Henri, gêné, finit de monter ses pantalons en vitesse.

HENRI

Salut! Excuse-moi, j'étais en train
de me changer.

Dolorès laisse échapper un petit sourire de gêne.

(À SUIVRE)

DOLORÈS

Est-ce que je peux entrer quelques secondes? J'ai quelque chose à te donner.

Henri fait quelques pas et va ouvrir la lampe sur la petite table de chevet aux côtés du lit.

HENRI

Entre!

Dolorès pénètre dans la chambre et ferme la porte derrière elle.

HENRI (SUITE)

Est-ce que je peux t'offrir quelque chose à boire?

Il se penche et sort une caisse de bière sous la petite table aux côtés de l'entrée. Henri regarde à l'intérieur.

HENRI (SUITE)

Il reste quelques bières de l'autre fois.

Henri lui lance un sourire complice. Dolorès lui rend la pareille.

DOLORÈS

Non merci, j'en aurai pas pour trop longtemps.

Dolorès plonge aussitôt sa main dans sa bourse et se met à fouiller. Après quelques secondes, elle sort un petit sac de cuir. Dolorès tend le sac à Henri. Henri prend le sac, l'ouvre et regarde à l'intérieur. Il plonge quelques doigts à l'intérieur et en ressort une petite motte de cheveux. Henri se prend le derrière de la tête et touche l'endroit où il lui manque des cheveux. Dolorès le regarde un peu mal à l'aise.

DOLORÈS (SUITE)

C'est un porte-bonheur pour la chasse. Normalement, on y met les cheveux d'un ancêtre défunt, mais dans ton cas, comme ils n'en avaient pas, ils ont décidé que les tiens allaient faire l'affaire.

Dolorès lance un petit sourire de compassion à Henri puis, subitement, jette un coup d'oeil rapide à sa montre. Elle semble tout à coup très pressée.

(À SUIVRE)

DOLORÈS (SUITE)

Bon, et bien, je vais y aller.

Elle s'avance en vitesse jusqu'à Henri et l'embrasse sur la bouche.

DOLORÈS (SUITE)

Bonne chance!

Dolorès se retourne rapidement et marche en direction de la porte. Henri est soudainement perplexe.

HENRI

Eille! Attends un peu.

Dolorès s'arrête dans le cadre de porte et demeure de dos, immobile.

HENRI (SUITE)

Tu n'étais pas supposé ne pas connaître Léo toi?

Dolorès sort de la chambre de motel en vitesse et referme la porte. Henri accourt vers la porte et l'ouvre. Il regarde un peu partout dans le stationnement : Dolorès n'y est plus.

INT. RÉSERVE AUTOCHTONE - CHAMBRE DE MOTEL - SOIR - FLASH-BACK

Dans la chambre de motel d'Henri, Léo est assis sur une chaise face à ce dernier qui lui est assis sur le lit. Léo range dans sa main tremblotante le papier avec le portrait-robot des parents autochtones d'Henri dans la poche intérieure de son manteau.

LÉO

Est-ce que tu irais me chercher un verre d'eau? Je meurs de soif.

Henri se lève et se rend à la salle. Alors qu'Henri est à la salle de bain, Léo sort rapidement la feuille de papier qu'il vient de mettre dans la poche intérieure de son manteau et la met dans la poche gauche. Rapidement, tout en jetant de petits coups d'œil sournois à Henri dans la salle de bain, Léo prend une feuille de papier dans sa poche droite. Il déplie la feuille : cette dernière est complètement blanche. En vitesse, Léo met la feuille dans la poche intérieure de son manteau.

NOIR

Assis face à Henri qui est sur le lit, Léo prend une feuille de papier de sa poche intérieure de manteau. Il déplie la feuille et la montre à Henri. Voyant qu'il n'y a absolument rien sur le papier, Henri est soudainement déconcerté.

NOIR

Sur une petite piste d'atterrissage bordée de chaque côté par une coupe à blanc qui semble interminable, un petit avion se pose sur le sol. Au bout de la piste, un pick-up blanc est stationné. Le petit avion roule pendant quelques mètres puis finit par s'immobiliser non loin du pick-up. Assis sur la banquette avant du camion, Marc et Léo regardent la scène attentivement. Derrière eux, nous apercevons brièvement que deux silhouettes prennent place sur la banquette arrière du pick-up. Dès que l'avion est complètement immobilisé, Marc et Léo sortent en vitesse du camion. Léo est visiblement nerveux et regarde constamment un peu partout autour de lui. Après avoir envoyé la main au pilote de l'avion dont le moteur tourne toujours, Marc se retourne et ouvre la porte derrière celle du conducteur, nous faisant alors découvrir les parents autochtones d'Henri. Assis sur la banquette arrière du pick-up, ceux-ci sortent du véhicule aidés par Marc qui leur donne la main. Une fois à l'extérieur du camion, l'homme et la femme commencent à enlever leurs vêtements traditionnels et les donnent à Marc qui se tient à leurs côtés. Sous leurs vêtements, l'homme et la femme sont vraisemblablement vêtus de manière tout à fait contemporaine. Une fois leurs vêtements enlevés, Marc les pose sur la banquette arrière du pick-up puis referme la porte du véhicule. Après avoir contourné le camion, Léo arrive aux côtés du couple autochtone qui ne ressemble maintenant en rien à ce que nous avons été habitués de voir jusqu'à maintenant. Rapidement, il prend la femme dans ses bras puis se retourne légèrement et donne la main à l'homme. Suite à cela, ces derniers se dirigent en courant vers l'avion. Rendus à hauteur de l'appareil, l'homme ouvre une portière sur le côté puis laisse entrer la femme. Une fois cette dernière à l'intérieur de l'avion, l'homme se retourne et envoie un dernier salut à Marc et à Léo. Debout aux côtés du pick-up blanc, ces derniers lui rendent la pareille. L'homme pénètre dans l'avion puis referme la porte derrière lui. Dès que la porte est fermée, l'avion entreprend un demi-tour puis s'engage sur la piste. Dans un ciel où le soleil vient tout juste de se coucher, le petit avion entreprend son envolée.

Un POV nous donne vue sur le stationnement vide du motel. Après quelques secondes, nous bifurquons et commençons à avancer tranquillement le long du building du motel. Leurs lumières étant toutes fermées, les chambres du motel donnent l'impression d'être inoccupées.

Dans le stationnement du motel de la réserve, Henri marche le long du bâtiment tout en regardant un peu partout, visiblement à la recherche de quelque chose. Par son POV, nous arrivons à l'extrémité du bâtiment où, au fond du terrain, se trouve un garage muni de deux grandes portes. Toujours par le POV d'Henri, nous avançons tranquillement vers le garage qui n'est éclairé que très faiblement par les lumières des quelques lampadaires se trouvant plus loin sur le bord de la route. Arrivé aux côtés du garage, la main d'Henri se pose sur la poignée de la porte du côté puis la tourne. La porte s'ouvre et nous pénétrons alors à l'intérieur du garage où il nous est possible d'entrevoir, en raison du très faible éclairage, qu'un véhicule semble stationné. Soudainement, la lumière à l'intérieur du garage est allumée. Le camion de livraison complètement recouvert de suie semblable à celui de Poste Canada et dans lequel Henri se faisait taillader la chair à la scène #70, est stationné tout au fond du bâtiment.

NOIR

FADE IN :

LE SON D'UN MOTEUR DE VOITURE QUI SE MET EN MARCHÉ COMMENCE À SE FAIT ENTENDRE

Le son de la voiture se fait entendre en fond sonore tout au long de cette scène.

Par un POV, Harry est debout au milieu d'une table à laquelle sont assis les membres du conseil de bande de la réserve de Tauashku, dont, entre autres, Tom.

HARRY

Imaginez-vous ce qui aurait pu se passer si un des jeunes de Tom avait décidé d'aller jouer en arrière de la maison pendant que son chien...

(À SUIVRE)

Harry feint le malaise avec grossièreté.

HARRY (SUITE)

Euh non, pas son chien! Un ours, je voulais dire un (appuyant sur le mot) OURS NOIR était en train de fouiller dans les poubelles.

Le son d'une foule éclatant de rire se fait entendre. À la table, les membres du conseil de bande tentent tous de retenir leur fou rire. Debout devant la salle, Harry éclate de rire à son tour. Toujours par un POV, nous nous retournons vers la foule où tous sont pliés en deux en train de rire aux éclats. De retour au devant de la salle, Harry, essayant de se calmer, prend une grande respiration puis recommence son discours.

HARRY (SUITE)

Mes amis, je pense qu'il est maintenant temps de vous présenter cet homme au courage exemplaire...

Harry pointe vers nous.

HARRY (SUITE)

Henri Jean!

Les membres du conseil de bande, dont certains essuyant leurs larmes d'avoir trop ri, se lèvent et commencent à applaudir nonchalamment. À la table, Tom se lève en vitesse et fait le tour de la table. Il s'avance vers nous les bras grands ouverts.

NOIR

Par un POV, nous avançons dans le stationnement du motel derrière le volant du camion de livraison recouvert de suie.

Dans le stationnement du motel de la réserve, le camion de livraison recouvert de suie roule sur quelques mètres puis s'engage sur la rue principale. À l'intérieur du camion, Henri est derrière le volant. Après quelques mètres, nous arrivons en face du parc de la réserve où vraisemblablement la fête est terminée. Les quelques déchets éparpillés un peu partout sur le sol ainsi que les restants du feu au centre du parc sont les seules preuves de l'existence de la fête. Au fond du parc, sur la petite, le panneau électronique est toujours en marche.

(À SUIVRE)

Henri stationne le véhicule en face du parc. Il sort du camion et commence à marcher rapidement dans le parc. Par son POV, nous avançons rapidement dans le parc et passons aux côtés de l'endroit où prenait place le feu. De gros troncs d'arbres calcinés reposent sur un épais tas de cendre. Au loin, des indications multicolores clignotent sans arrêt sur le panneau électronique. Toujours par un POV d'Henri, nous avançons jusqu'à la petite scène, montons les escaliers et nous rendons aux côtés du panneau électronique.

INSERT :

LE RITUEL DE CHASSE À L'OURS D'HENRI

DEMAIN C'EST LE GRAND JOUR

RENDEZ-VOUS À 5H00 AM DERRIÈRE CHEZ MARC POUR ESCORTER HENRI JUSQU'À LA FORÊT

VENEZ EN GRAND NOMBRE: APRÈS LE DÉPART D'HENRI, UN DÉJEUNER SERA SERVI ET DES JEUX SERONT ORGANISÉS

L'ensemble des indications clignote sans arrêt.

Sur la petite scène dans le parc de la réserve, Henri arrive aux côtés du panneau électronique, le contourne et se rend derrière. Par son POV, à travers la pénombre, les mains d'Henri débranchent le fil électrique alimentant le panneau. Au même moment, les indications sur le panneau s'éteignent instantanément. Ce dernier devient complètement noir.

NOIR

EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - MAISON DES JEUNES - JOUR - FLASH-BACK

Derrière la maison des jeunes de la réserve, Léo est entouré d'un petit groupe de jeunes. Il tend un paquet de forme allongée et emballé de papiers journal à un jeune garçon de la bande. Ce dernier ouvre le paquet et les jeunes s'empressent de s'approcher pour voir ce que cache le papier : un poisson mort. Le jeune remballé le poisson et fait un signe positif de la tête en regardant Léo. Ce dernier met une main dans sa poche et sort son portefeuille. Léo fouille dans son portefeuille et sort des billets d'argent qu'il commence à distribuer à chacun des jeunes.

NOIR

Par un POV d'Henri, le camion de livraison recouvert de suie roule sur la rue principale de la réserve qui, outre les phares du véhicule qui l'éclairent par moments, est plongée dans l'obscurité de la nuit. Après quelques secondes, une pancarte indiquant la fin de la réserve apparaît sur le bord de la route.

INSERT:

LA COMMUNAUTÉ DE TAUASHKU VOUS DIT À BIENTÔT

Sur la route, le camion passe aux côtés de la pancarte et continue son chemin.

Par un POV d'Henri derrière le volant du camion, nous roulons pendant quelques secondes sur la route. Soudainement, le son de plusieurs sirènes commence à se faire entendre et tranquillement, une zone lumineuse commence à apparaître au loin. Plus nous nous rapprochons, plus nous commençons à distinguer un gros nuage de fumée sur lequel sont projetés des gyrophares. Après quelques mètres, nous arrivons à un barrage policier derrière lequel se trouve l'accident. Henri arrête son véhicule à une vingtaine de mètres du barrage. À environ 200 mètres derrière le barrage policier, des camions de pompiers, d'autres voitures de police ainsi que des ambulances sont stationnées devant un gros camion transportant des troncs d'arbres renversés sur le côté. Un peu partout sur la chaussée, les arbres qu'il transportait sont en train de brûler. Une équipe de pompier s'affaire à tenter d'éteindre le brasier. Soudainement, surgissant d'un nuage de fumée, deux ambulanciers apparaissent transportant une civière sur laquelle est couché un homme qui un masque respiratoire sur le visage.

Au même moment, par un POV d'Henri, un pick-up blanc arrive en vitesse et vient se garer devant le véhicule de ce dernier. Un homme, GLEN (25 ans), très grand et costaud, sort du pick-up côté passager et commence à avancer vers le véhicule d'Henri. Peu de temps après, Marc sort à son tour du pick-up du côté conducteur et commence à marcher lui également vers le camion d'Henri. Arrivé à la hauteur du camion, Glen ouvre la porte côté passager du camion d'Henri et s'assoit aux côtés de ce dernier sans dire un mot. Dès que Glen est assis, Marc, arrivé aux côtés du camion, ouvre la porte du côté d'Henri. Il est agressif et a visiblement consommé de l'alcool.

(À SUIVRE)

MARC

Comme ça, tu pensais nous laisser
tomber?

Henri assis derrière le volant du camion, tente de se
justifier.

HENRI

Non, je voulais juste voir ce qui
se passait.

Marc se rapproche du visage d'Henri.

MARC

La seule chose que tu vas voir ce
soir, c'est ton oreiller.

Marc prend la tête d'Henri et la tourne vers Glen. Par le POV
d'Henri, nous remarquons que Glen tient dans sa main une arme
qui est discrètement posée sur sa cuisse. Glen regarde droit
devant lui, sans broncher.

EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - CHAMBRE DE MOTEL - SOIR

Par un POV, devant la chambre de motel d'Henri, Marc et Glen
sont assis sur des chaises placées aux côtés de la porte de
cette dernière. Une caisse de bière, visiblement la même que
dans la scène #84, est placée entre les deux hommes. Ces
derniers ont tous deux une bouteille de bière dans les mains.
Marc porte sa bouteille à sa bouche et en prend une gorgée.
Outre le son des quelques criquets, c'est le silence complet.

INSERT:

LE SON D'UNE MUSIQUE TRADITIONNELLE AUTOCHTONE COMMENCE À SE
FAIRE ENTENDRE.

EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - COUPE À BLANC - ORÉE DU BOIS - AUBE

Par un POV, nous avançons sur une coupe à blanc où, à une
trentaine de mètres devant, se trouve l'orée d'une forêt.
Plusieurs personnes d'origine autochtone, dont plusieurs
visages familiers, sont massées tout autour et regardent en
notre direction. La musique traditionnelle autochtone se fait
entendre. Un peu plus loin, à la limite de la forêt, Léo se
tient debout aux côtés d'une vieille femme, L'AÎNÉE DU
VILLAGE (103 ans), qui est assise sur une chaise roulante.

Sur une coupe à blanc, à une dizaine de mètres d'une forêt,
Henri se fait transporter à bout de bras par des membres de
la réserve autochtone.

(À SUIVRE)

Henri est blême et a plusieurs petites cicatrices partout sur son corps. Son regard est vide. Au total, une cinquantaine de personnes sont autour d'Henri. Du nombre, certains d'entre eux réussissent avec leurs mains à rejoindre une partie du corps d'Henri tandis que les autres marchent aux côtés. Il y a plusieurs jeunes dans le lot et tous semblent s'amuser. Ils le transportent vers la forêt.

Par un POV d'Henri, nous arrivons, toujours transportés par la foule, à la limite de la forêt où se tiennent Léo et L'aînée du village. Cette dernière tient sur elle une carabine tandis que Léo tient un gros sac à dos auquel est accrochée une petite gourde en cuir.

Rendue aux côtés de Léo et de L'aînée du village, la foule dépose Henri par terre. Au même moment, la musique traditionnelle cesse subitement. Du haut des airs, la foule se masse autour d'Henri, Léo et L'aînée du village, juste en bordure de la forêt, donnant ainsi l'impression qu'elle forme un prolongement à cette dernière.

Par un POV d'Henri, Léo, visiblement heureux, regarde la foule autour de lui.

LÉO

(Solennellement)

Mes amis, je suis très heureux de vous voir ici en si grand nombre pour souligner le départ d'Henri. Enfin, après un dur parcours, il est enfin prêt à partir à la chasse à l'ours qui lui permettra de devenir un des nôtres.

Nous entendons la foule applaudir derrière. Toujours par un POV d'Henri, Léo se rapproche avec le sourire et tend le sac à dos.

LÉO (SUITE)

(Solennellement)

Henri, voici un sac contenant le matériel nécessaire à ta survie. Tu y trouveras des vêtements ainsi qu'une quantité nettement suffisante de nourriture. Essaie tout de même d'être bien rigoureux et de la consommer avec responsabilité. Maintenant, la plus vieille femme du village va te donner l'arme avec laquelle tu devras tuer l'ours que tes ancêtres t'ont désigné.

(À SUIVRE)

Léo se retourne et se rend derrière la vieille dame assise sur la chaise roulante et commence à la pousser en direction d'Henri. Autour d'eux, la foule garde le silence complet. En raison du sol raboteux, la chaise avance avec difficulté. Par un POV d'Henri, rendue à sa hauteur, L'ainée du village lui tend la carabine. Les mains fragiles de la vieille dame rapprochent l'arme de celles d'Henri avec difficulté.

FONDU ENCHAÎNÉ

Par un POV, nous avançons tranquillement dans une forêt assez dense de type continental mixte, soit contenant à la fois des feuillus et des conifères. La végétation au sol est luxuriante. Au loin, le soleil est à peine levé.

Dans la forêt, Henri marche tranquillement. Il a un sac en bandoulière sur une épaule et une carabine suspendue à l'aide d'une courroie sur l'autre. Son visage est blême et couvert de plusieurs petites cicatrices. Il regarde droit devant lui, le regard vide et les yeux cernés. Le son des feuilles des arbres ainsi que celui des chants parfois interrompus des oiseaux sont les seuls perceptibles. Tout à coup, un craquement se fait entendre au loin. Henri sursaute et s'arrête subitement. Tranquillement, il amène ses mains à la courroie qui tient sa carabine. Henri prend sa carabine et la met devant lui.

Par son POV, nous avançons tranquillement dans la forêt. Après quelques secondes, le craquement se fait de plus en plus intense et, soudainement, à une cinquantaine de mètres devant, un très grand arbre tombe sur le sol, défaisant avec lui quelques branches d'autres arbres sur son passage. Toujours par un POV d'Henri, nous nous rapprochons lentement de l'arbre en question, la carabine en avant-plan. Arrivés aux côtés de l'arbre, nous constatons qu'il n'y a personne dans les environs. Couché sur le sol, l'arbre à sa base est complètement déraciné.

Par un POV, nous avançons tranquillement dans la forêt. Après quelques secondes, la densité de la forêt commence à être moins importante. Quelques troncs d'arbres jonchent le sol et du bran scie commence graduellement à recouvrir ce dernier. Plus nous avançons, plus la quantité de bran de scie sur le sol est importante et les arbres se font de moins en moins présents. Après quelques mètres, nous commençons à apercevoir au loin un immense objet en forme de "U". Ce dernier est couché sur le sol.

(À SUIVRE)

Dans la forêt clairsemée, Henri marche, les pieds dans le bran de scie. Il regarde au loin, intrigué.

Par son POV, nous avançons vers l'objet en forme de "U". Graduellement, plus nous avançons, plus il nous est possible de distinguer ce qu'est l'objet en question. Rendus à une vingtaine de mètres, nous constatons que l'objet en forme de "U" est en fait un immense tronc d'arbre d'environ dix mètres de large coupé sur le sens de la longueur et vidé de son centre. L'arbre est tellement long qu'il nous est impossible d'en voir la fin. Tout autour, il n'y a que du bran de scie.

Arrivé aux côtés de l'arbre en "U", Henri se rapproche de ce dernier et commence à l'observer de plus près. Il pose une main sur le bois, visiblement intrigué.

FONDU ENCHAÎNÉ

Par un POV, nous avançons lentement à l'intérieur de l'arbre en "U". La pleine lune dans le ciel permet tout de même de bien voir l'intérieur de l'arbre qui semble interminable. Soudainement, une explosion se fait entendre et une lueur orangée apparaît au loin dans l'arbre. Au même moment, ce dernier se met à bouger suite à la secousse. Après quelques secondes, une autre explosion, encore plus importante que la précédente, retentit au même endroit, soit à l'autre bout de l'arbre. Au même moment, une lumière teinte le ciel de lueurs orangées qui viennent l'emplir complètement, donnant l'impression que nous sommes soudainement à l'aube et/ou au crépuscule. L'arbre se met à bouger de nouveau, et ce, encore plus intensément.

À l'intérieur de l'arbre en "U", Henri pose une main sur une des parois afin de ne pas tomber sur le sol suite à la secousse.

Par son POV, l'arbre continue de bouger intensément et le ciel est toujours aussi orangé. À l'intérieur de l'arbre, de la fumée provenant du devant commence à se rapprocher tranquillement. Soudainement, des cris d'hommes ainsi que le bruit de nombreux pas se rapprochant, commencent à se faire entendre. Après un certain temps, à une trentaine de mètres, cinq hommes, tous vêtus de la même façon, soit avec une chemise et des pantalons de travailleur marine, sortent à tour de rôle du nuage de fumée et commencent à courir dans notre direction. Tous se tiennent le visage et laissent échapper des cris de douleur. Ceux-ci se rapprochent de plus en plus et, rendus à notre hauteur, passent à nos côtés, toujours en se tenant le visage.

(À SUIVRE)

Alors que le dernier d'entre eux, L'HOMME 1 (35 ans), passe à nos côtés, nous remarquons que des lambeaux de chair pendent de son visage. En passant, il nous interpelle d'une voix étouffée par ses mains.

L'HOMME 1

Va-t'en!!!

Au même moment, une autre explosion se fait entendre, faisant bouger l'arbre à nouveau. D'autres lueurs orangées emplissent le ciel et une nouvelle vague de fumée vient se mêler à celle déjà existante. Celle-ci se rapproche rapidement et finit par nous envahir complètement. Au loin derrière, l'homme nous interpelle à nouveau.

L'HOMME 1 (SUITE)

(hors-champ)

Va-t'en!!!

Au même moment, un coup de tonnerre gronde et une forte pluie se met à tomber subitement.

FONDU ENCHAÎNÉ

Par un POV, nous avançons tranquillement à travers une fumée qui commence à se dissiper graduellement en raison de la forte pluie. Lentement, nous commençons à entrevoir les parois de l'arbre en "U" et qu'à l'autre bout, le soleil se lève sur ce qui semble être un quartier résidentiel. Après quelques secondes, la fumée finit par se dissiper complètement et nous pouvons alors bien voir qu'à la fin de l'arbre en "U", soit à environ une vingtaine de mètres, se trouve une rue bordée par de maisons assez semblables. Nous continuons notre avancée et arrivons à la fin de l'arbre en "U" et empruntons la rue située à cet endroit. Autour, les maisons sont uniformes et visiblement de construction récente. Contrairement à celles dans la réserve qui sont plutôt modestes, ces dernières sont très grandes et vraisemblablement plus dispendieuses : un nouveau quartier résidentiel de personnes aisées. Malgré la forte pluie, le soleil se lève à l'horizon. Le ciel est bleu avec des teintes orangées. Dans la rue, il n'y a absolument rien en fait de verdure. Les terrains des habitations sont recouverts d'une terre très sèche. Les gouttes de pluie ont de la difficulté à pénétrer la terre. Il n'y a aucune voiture dans la rue ni dans les cours des maisons.

Toujours par un POV, nous avançons lentement sur la rue pendant quelques mètres jusqu'à ce que celle-ci ne devienne une côte très prononcée où, plus bas, prend place un hôpital.

(À SUIVRE)

Ce dernier est situé au milieu d'un grand terrain vague au sol très sec.

INSERT:

LE SON STRIDENT ET CONTINU D'UN MONITEUR CARDIAQUE DONT LE COEUR DE LA PERSONNE A CESSÉ DE BATTRE COMMENCE À SE FAIRE ENTENDRE.

FONDU ENCHAÎNÉ

Par un POV, nous avançons dans un long corridor d'un hôpital plongé dans la pénombre. La seule source lumineuse du corridor est une lumière orangée provenant d'une pièce à l'autre bout de ce dernier dont la porte est ouverte. Le son strident et continu du moniteur cardiaque se fait toujours entendre. Nous continuons notre avancée dans le corridor et passons devant plusieurs chambres qui sont toutes inoccupées et qui, les stores étant tous fermés, sont plongées également dans la pénombre. Alors que nous sommes rendus à quelques mètres de la porte de laquelle s'échappe de la lumière, le son du moniteur cardiaque cesse subitement.

FONDU ENCHAÎNÉ

Par un POV, Claire, la mère d'Henri, le visage couvert d'ecchymoses, est couchée sur un lit au centre d'une chambre d'hôpital. Aux côtés d'elle, une femme, L'INFIRMIÈRE (45 ans), vêtue d'un habit d'infirmière, recouvre le visage de la mère d'Henri d'un drap blanc. Un peu plus loin derrière, Henri-Paul, le père d'Henri, est de dos et regarde à l'extérieur par la grande fenêtre de la chambre. Par la fenêtre, seul un voile orangé est perceptible. Toujours par un POV, nous avançons vers le lit. À ce moment, l'infirmière lève la tête et nous interpelle.

L'INFIRMIÈRE

C'est dommage, vous êtes arrivés
trop tard pour voir votre mère
avant de mourir!

L'infirmière se rend à la base du lit et tire sur ce dernier en raison des roulettes placées à ses pattes. Elle le fait bifurquer et commence à le pousser vers la sortie.

(À SUIVRE)

Dans la pièce, le père d'Henri regarde toujours à l'extérieur, immobile et silencieux. Sa main tapote nerveusement le rebord de la fenêtre.

FONDU ENCHAÎNÉ

Par un POV, nous avançons dans une forêt à moitié défrichée. Tranquillement, nous commençons à apercevoir au loin des machines d'exploitation forestière. Plus nous avançons, plus nous constatons que ces dernières sont carbonisées et qu'elles sont pour la plupart détruites : des débris d'équipement se retrouvent un peu partout sur le sol qui, tout autour, est noir de suie.

Au milieu des machines d'exploitation forestière saccagées, Henri regarde la scène, perplexe. Soudainement, son ventre se met à gargouiller. Henri fait quelques pas et va s'asseoir sur un tronc d'arbre où il n'y a pas de suie. Il pose son sac et son arme à ses côtés, puis rapproche son sac de lui.

Par son POV, les mains d'Henri ouvrent le sac. À l'intérieur, le sac est rempli de lettres. Les mains d'Henri y plongent et commencent à fouiller à l'intérieur du sac où il n'y a vraisemblablement que des lettres. Au même moment, le bruit d'un objet qui tombe se fait entendre. Toujours par un POV d'Henri, nous nous retournons vers les machines d'exploitation forestière.

Dans la forêt, Henri se lève et regarde vers les machines d'exploitation forestière. Au loin, John sort en boitant de derrière une des machines. Henri l'interpelle.

HENRI

Eille!

John regarde en direction d'Henri puis se met à courir, toujours en boitant, dans la direction opposée à celle d'Henri. Après quelques secondes, il pénètre dans la forêt.

Henri prend son arme et se met à courir vers John, laissant le sac rempli de lettres là où il l'avait posé.

Par son POV, nous avançons rapidement en direction d'où John est parti, passons aux côtés des machines carbonisées puis pénétrons à l'intérieur de la forêt qui, graduellement, devient de plus en plus dense.

Dans la forêt, Henri court avec son arme dans les mains tout en regardant un peu partout autour de lui. Après quelques secondes, il s'arrête et reprend un peu son souffle.

(À SUIVRE)

Par son POV, John est à une cinquantaine de mètres dans la forêt. Au même moment, un grognement se fait entendre derrière.

Toujours par POV d'Henri, nous nous retournons vers les machines d'exploitation forestière où un ours est de dos et marche en direction opposée à Henri.

Dans la forêt, Henri place délicatement son arme en position de tir.

Par son POV, l'arme en avant-plan, l'ours marche tranquillement au milieu des machines d'exploitation forestière carbonisées. La bête se rend jusqu'au sac d'Henri et se met à fouiller à l'intérieur.

Le doigt d'Henri se positionne sur la gâchette. Soudainement, avant même qu'Henri n'ait pu enfoncer la cachette, le son d'un coup de fusil se fait entendre non loin de là.

Par le POV d'Henri, l'ours apeuré déguerpit au loin.

Dans la forêt, Henri regarde un peu partout autour de lui, perplexe.

Par le POV d'Henri, à une centaine de mètres de là, John court en boitant en direction opposée d'Henri. Il a une arme dans les mains. Après quelques secondes, John disparaît au loin dans la forêt.

FONDU ENCHAÎNÉ

Par un POV, nous avançons dans la forêt, une carabine en avant-plan. Après un certain temps, la forêt commence à être plus clairsemée jusqu'à ce que nous arrivions sur une coupe à blanc. Nous continuons notre avancée sur la coupe à blanc.

Sur le terrain d'une coupe à blanc, Henri marche tranquillement, une carabine dans les mains. Il n'a plus son sac à dos sur les épaules.

Par son POV, nous avançons tranquillement sur la coupe à blanc. Après quelques secondes, une petite tache noire apparaît au loin juste avant l'orée d'une forêt qui est à une centaine de mètres. Nous continuons notre avancée et plus nous nous rapprochons, plus il nous est possible de constater que la tache est en fait un ours noir.

(À SUIVRE)

Ce dernier marche dans la direction de la fin de la coupe à blanc. Il est à une dizaine de mètres de la forêt.

FONDU ENCHAÎNÉ

103 EXT. COUPE À BLANC - ORÉE D'UNE FORÊT - CRÉPUSCULE

103

Par un POV avec une carabine en avant-plan, un ours noir est à la limite d'une forêt et d'une coupe à blanc.

Debout sur une coupe à blanc, Henri place sa carabine sur son épaule et s'installe pour viser.

Par son POV, l'ours s'apprête à pénétrer dans la forêt.

Le doigt d'Henri se positionne sur la gâchette. Soudainement, avant même qu'Henri n'ait pu enfoncer la cachette, le son d'un coup de fusil se fait entendre derrière.

Par un POV d'Henri, l'ours, apeuré, déguerpit dans la forêt. Au même moment, des pas se font entendre derrière.

Sur la coupe à blanc, Henri se retourne derrière lui et écarquille les yeux, vraisemblablement surpris.

Par son POV, John lui assène un coup de crosse de carabine.

Sur une coupe à blanc, à quelques mètres d'une forêt, John le souffle court et une carabine dans les mains, est debout aux côtés d'Henri qui lui est couché sur le sol, inconscient. John est vêtu d'une chemise et de pantalons de travailleur marine. Il pose son arme par terre, se penche sur Henri et commence à lui enlever ses souliers. Une fois ces derniers enlevés, John se rend à la ceinture d'Henri et commence à la défaire. Suite à cela, il déboutonne les pantalons de ce dernier et commence à tirer dessus. Toujours inconscient, Henri se laisse faire sans broncher. Sur son visage, du sang coule d'une de ses arcades sourcilières.

FONDU ENCHAÎNÉ

104 EXT. FORÊT - COUPE À BLANC - CRÉPUSCULE

104

Par un POV avec une carabine en avant-plan, un ours noir, de dos, est à la bordure d'une coupe à blanc et d'une forêt s'apprête à pénétrer à l'intérieur de celle-ci.

Non loin de là, debout sur une coupe à blanc, Henri place sa carabine sur son épaule et s'installe pour viser. Le doigt d'Henri se positionne sur la gâchette.

(À SUIVRE)

Soudainement, par son POV, l'ours se retourne en notre direction et nous remarquons alors que ce dernier a le visage d'Henri-Paul, le père d'Henri. Ce dernier nous regarde avec une expression subtile de tristesse.

Au même moment, le doigt d'Henri s'enlève de la gâchette. Debout sur la coupe à blanc, visiblement décontenancé par cette vue, Henri abaisse son arme.

Par son POV, l'ours au visage d'Henri-Paul se retourne et pénètre tranquillement dans la forêt. Il avance jusqu'à ce que nous le perdions de vue.

FONDU ENCHAÎNÉ

EXT. FORÊT - CRÉPUSCULE

Sans jamais voir son visage, un ours noir marche tranquillement dans une forêt bien dense.

FONDU ENCHAÎNÉ

EXT. FORÊT - CRÉPUSCULE

Par un POV, nous avançons tranquillement dans une forêt dense.

FONDU AU NOIR

INT./EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - MAISON DE LÉO - CRÉPUSCULE

Dans la maison de Léo, ce dernier dort paisiblement sur le divan du salon. À l'intérieur, c'est le silence complet. Le soleil couchant donne une teinte orangée à la pénombre qui commence à s'installer.

Soudainement, venant de l'extérieur, le son d'une explosion se fait entendre. Sur le divan, Léo se réveille en sursaut. Il se lève et va regarder à l'extérieur par la grande fenêtre du salon. Debout dans son salon, Léo est décontenancé par ce qu'il voit. En vitesse, il se retourne et accourt jusqu'à la porte de son appartement. Il ouvre la porte et sort à l'extérieur. Léo descend les escaliers de son entrée et court jusqu'à sa rue.

Dans la rue de la maison de Léo, ce dernier est de dos et regarde au loin où, au-dessus de la forêt, un immense nuage de fumée se disperse dans le ciel. En raison du soleil couchant, ce dernier est teinté de rose et d'orangé.

Toute la communauté de la réserve de Tauashku, et ce, tant les jeunes que les plus âgés, est regroupée à l'intérieur de la salle communautaire qui est remplie à pleine capacité. Dans la foule, une femme a de la difficulté à contenir les sanglots de son petit bébé. Un peu plus loin, un petit garçon dort la tête couchée sur son père. La foule murmure.

En avant de la salle, les membres du conseil de bande, dont Harry et Tom, sont assis à une petite table. Juste à leurs côtés, Léo est debout, visiblement nerveux et inquiet. Le long de son corps, sa main est tremblotante.

Harry discute avec un des membres du conseil de bande. Après quelques secondes, Harry se lève et prend la parole.

HARRY

Mes amis...

Au même moment, outre quelques pleurs d'enfants, la foule se tait.

HARRY (SUITE)

Tout d'abord, merci d'être venus en si grand nombre à cette réunion extraordinaire du conseil de bande. D'aussi longtemps que je puisse m'en rappeler, je ne me souviens pas avoir vu autant de monde à une de nos réunions et je tiens sincèrement à vous en féliciter.

Harry se met à applaudir la foule chaleureusement, imité rapidement par Léo et les membres du conseil de bande. Dans la salle, la foule se met à applaudir à son tour. Après quelques secondes, le silence reprend.

HARRY (SUITE)

Bon, puisqu'il se fait tard, nous allons tâcher de faire vite. Comme vous le savez tous, cela fait près de cinq jours qu'Henri est parti et nous trouvons que cela commence à être bien long pour quelqu'un qui n'a pratiquement jamais quitté la ville de sa vie.

Au même moment, le son de la porte d'entrée de la salle communautaire se faisant ouvrir, suivi de ceux de pas se rapprochant, se font entendre.

(À SUIVRE)

L'entièreté de la salle se retourne pour voir qui est sur le point d'arriver. Après quelques secondes, Marc fait son entrée dans la salle. Il regarde la foule sans broncher et va s'asseoir à l'arrière. Cette dernière murmure quelque peu tout en se retournant vers Harry qui reprend la parole. En avant, Léo est visiblement déçu que ce ne soit que Marc.

HARRY (SUITE)

Bon, nous disions donc que cela fait un peu trop longtemps à notre goût qu'Henri est dans les bois et nous pensons qu'il serait temps de partir à sa recherche afin d'éviter bien des problèmes.

La foule se met à murmurer.

HARRY (SUITE)

Mes amis...

La foule se tait. Harry reprend la parole.

HARRY (SUITE)

Merci. Après consultation, nous en sommes venus à la conclusion que demain, dès l'aube, nous allions partir à sa rencontre et qu'étant donné l'imposant territoire que nous avons à couvrir, nous vous demandons de bien vouloir y participer.

La foule se met à se consulter. Après quelques secondes, Harry reprend la parole.

HARRY (SUITE)

Et puis? Y a-t-il des volontaires?

Dans la salle, la grande majorité des membres de la foule, et ce, tant les jeunes que les plus âgés, lèvent la main immédiatement.

Debout aux côtés de la table du conseil de bande, Léo esquisse un sourire. Le long de son corps, sa main ne tremble plus.

Nous avançons tranquillement dans une forêt dense. Au loin, le soleil est sur le point de se lever.

Du haut des airs, nous survolons une forêt pendant quelques secondes. Après un certain temps, nous commençons à nous rapprocher de la cime des arbres et apercevons que dans la forêt plusieurs personnes sont rassemblées en petits groupes. Ces derniers sont espacés d'une vingtaine de mètres et avancent à travers la forêt.

Toujours du haut des airs, nous continuons notre avancée à quelques mètres de la cime des arbres jusqu'à ce que nous arrivions à un groupe en tête des autres. À ce moment, nous entamons une descente rapide vers ce dernier.

Dans la forêt, Léo, Tom, les enfants de ce dernier ainsi qu'un groupe de jeunes, pour la plupart dans l'adolescence et dont les visages nous sont familiers, dont Louis (scène #20), marchent tout en regardant attentivement un peu partout. Léo a un long bâton de bois dans les mains avec lequel il s'aide pour marcher. Tom a un talkie-walkie d'accroché à sa ceinture. Tous sont très concentrés, visiblement à la recherche de quelque chose. Soudainement, Tamy, la fille de Tom, interpelle les autres en pointant à l'horizon.

TAMY

Il y a quelqu'un là-bas.

Tout le groupe regarde dans la direction où pointe Tamy. Au loin, à une centaine de mètres devant, un homme marche en leur direction. Ce dernier avance en boitant, il lève la main pour les avertir. Léo esquisse un sourire et lui envoie la main à son tour. Tom prend son talkie-walkie.

TOM

Tom à Marc.

Après quelques secondes, la voix de Marc se fait entendre dans le talkie-walkie de Tom.

MARC

(hors-champ)

Marc à l'écoute.

Tom répond à Marc dans son talkie-walkie.

TOM

Arrêtez les recherches, on a notre homme!

Plus l'homme se rapproche, plus nous commençons à distinguer qu'il s'agit de John.

(À SUIVRE)

Ce dernier est vêtu d'une chemise et de pantalons de travailleur marine. Tom, reprend son talkie-walkie.

TOM (SUITE)

(à Marc)

Oublie ce que je viens de te dire.

C'est juste John.

À l'autre bout, la voix de Marc se fait entendre.

MARC

(hors-champ)

John?

TOM

(à Marc)

John ton frère!

À l'avant, Léo semble soulagé de voir John se rapprocher. Au même moment, la voix de Marc se fait entendre de nouveau.

MARC

(hors-champ)

C'est déjà un bon début!

Tom sourit à la réplique de Marc. À ses côtés, Tamy est visiblement décue que ce ne soit pas Henri.

TAMY

(déçue)

Ce n'est pas lui qu'on cherche?

Tom se penche et prend sa fille dans ses bras pour la consoler.

Rendu à quelques mètres du groupe, John, le souffle court et visiblement en souffrance, arrête soudainement de marcher et s'assoit par terre. Il remonte le bas de son pantalon nous faisant ainsi découvrir sa cheville bleuie et très enflée.

Arrivé à ses côtés, Léo se penche, lui fait une accolade puis regarde sa cheville.

LÉO

Tu ne t'es pas manqué mon gars.

Qu'est-ce qui s'est passé?

Le petit groupe arrive à leurs côtés. Léo tend une gourde d'eau à John. Ce dernier prend la gourde et boit d'un trait l'eau qu'elle renferme.

(À SUIVRE)

John termine sa gorgée et pose la gourde par terre. En posant la gourde, nous remarquons que les mains de ce dernier sont recouvertes de suie.

FONDU ENCHAÎNÉ

De la suie recouvre un tissu bleu.

Au milieu des machines d'exploitation forestière carbonisées, Henri, le teint pâle et le visage ensanglanté, est couché sur le sol recouvert de suie, inconscient. Il est vêtu d'une chemise et de pantalons de travailleur marine qui sont, eux également, recouverts de suie. Soudainement, des voix et des pas commencent à se faire entendre non loin de là.

À une dizaine de mètres de là, Léo, accompagné de Tom, des enfants de ce dernier ainsi que des jeunes qui faisaient partie du groupe de Léo lors de la battue, arrivent sur les lieux. En voyant Henri, Léo accourt vers ce dernier. Rendu aux côtés d'Henri, Léo, visiblement nerveux, se penche et commence à lui parler afin de le sortir de son inconscience.

LÉO

Henri. Es-tu là?

Couché sur le sol, Henri demeure inconscient. Léo prend sa gourde et verse de l'eau de la bouche d'Henri. Derrière, Tom prend son talkie-walkie.

TOM

Appeler une ambulance!

Au même moment, quelques jeunes arrivent aux côtés de Léo et lui tendent le sac que ce dernier avait donné à Henri avant son départ dans la forêt.

LOUIS

On a trouvé ça.

Louis fait signe à Léo de regarder à l'intérieur du sac. Léo prend le sac et regarde à l'intérieur. Perplexe, il met une main à l'intérieur du sac et en sort une poignée de lettres.

FONDU ENCHAÎNÉ

112 EXT. FORÊT - JOUR

112

Par un POV, nous avançons tranquillement dans une forêt dense.

FADE IN MUSIQUE:

SLOOP JOHN B, (THE BEACH BOYS, PET SOUNDS, 1966)

113 EXT. FORÊT - JOUR

113

Dans une forêt très dense, John, se fait transporter à bout de bras par un petit groupe d'hommes, dont Marc et Harry. Il a le teint blême et son pied semble le faire souffrir énormément.

NOIR

114 EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - RUE DE LA MAISON DE LÉO - CRÉPUSCULE

114

Le soleil se couche sur la réserve autochtone de Tauashku.

Tout au bout de la rue de la maison de Léo, à la limite de la rue et de la forêt qui la clos, deux voitures de police ainsi qu'une d'ambulance éclairent de leurs gyrophares la foule nombreuse qui est regroupée tout autour.

À travers la foule qui le regarde attentivement, Henri, couché sur une civière avec un masque respiratoire sur le visage, se fait embarquer par deux ambulanciers dans une ambulance. Une fois la civière à l'intérieur du véhicule, un des ambulanciers pénètre à l'intérieur et referme les deux portes derrière lui. Pendant ce temps, l'autre ambulancier se rend à l'avant du véhicule, ouvre la portière côté conducteur et prend place derrière le volant. Il referme la porte.

En superposition à la musique des Beach Boys, la sirène de l'ambulance se fait entendre. Au même moment, la foule nombreuse commence à se disperser pour permettre à l'ambulance de quitter les lieux.

Non loin de là, un peu en retrait, John, un bandage sur le pied, est assis sur le pare-chocs d'une voiture de police et en train de faire une déposition au policier vu précédemment à la scène #18. Ce dernier, contrairement à dans cette scène, n'a plus de bandage sur le visage, mais celui-ci est complètement déformé, vraisemblablement le résultat d'une grave brûlure au troisième degré.

(À SUIVRE)

114 SUITE 114

Aux côtés de John, Léo et Marc écoutent attentivement ce que ce dernier a à dire au policier. Les gyrophares de police éclairent la scène de façon intermittente.

115 INT. AMBULANCE - CRÉPUSCULE 115

À l'intérieur de l'ambulance, Henri est couché sur une civière.

Par son POV, Henri-Paul, le père d'Henri, le regarde en lui souriant.

La main d'Henri-Paul tient fermement celle de son fils le long du corps de ce dernier.

Par terre, un sac rempli de lettres prend place au pied de la civière.

116 EXT. RÉSERVE AUTOCHTONE - RUE DE LA MAISON DE LÉO - RUE PRINCIPALE - CRÉPUSCULE 116

Du haut des airs, l'ambulance dans laquelle prend place Henri s'engage sur la rue de la maison de Léo, suivie de près par une voiture de police.

La foule reste massée à la limite de la rue et de la forêt, donnant l'impression qu'elle forme le prolongement de cette dernière.

Plus loin l'ambulance emprunte la rue principale.

Nous montons plus haut dans les airs jusqu'à ce que nous voyons la réserve autochtone en entier. Tout autour de la réserve, c'est la forêt.

Après un certain temps, nous bifurquons vers la forêt et commençons à la survoler. Celle-ci semble interminable.

INSERT:

GÉNÉRIQUE DE FIN À L'IMAGE

FIN